Sammlung
gemeinverständlicher
wissenschaftlicher Vorträge,

herausgegeben von

Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff.

VIII. Serie.
(Heft 169—192 umfassend.)

Heft 176.

Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum.

Von

Dr. Hugo Blümner.

Berlin, 1873.

C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.
Carl Habel.
33. Wilhelm-Straße 33.

Im Abonnement auf die ganze Serie (Heft 169—172) dieser Sammlung ist der Preis eines jeden Heftes **nur 5 Sgr.**
Es wird gebeten, die andern Seiten des Umschlages zu beachten.

Von der

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge,

herausgegeben von

Rud. Virchow und **Fr. v. Holtzendorff**,

sind bereits erschienen: Serie **I., II., III., IV., V., VI., VII.** (Jahrgang 1866 bis 1872), **Heft 1—168 umfassend. Dieselben sind, complet brochirt, zum Subscriptionspreis von à 4 Thlr., geb. in Halbfranzband à 4 Thlr. 20 Sgr. durch jede Buchhandlung zu beziehen. Serie VIII. ist im Erscheinen. In diesen Serien sind folgende Vorträge erschienen, welche auch apart zu den beigesetzten Einzelpreisen käuflich sind:**

Heft		Preis
	I. Serie (Heft 1—24 umfassend):	
1.	**Virchow**, Hünengräber	7½
2.	**Bluntschli**, Völkerrecht	10
3.	**Dove**, Kreislauf des Wassers	7½
4.	**Lette**, Wohnungsfrage	6
5.	**Foerster**, Zeitmaaße. 2. Aufl.	7½
6.	**Osenbrüggen**, Urschweiz	7½
7.	**Meyer**, Sinnestäuschungen. 2. Aufl.	7½
8.	**Schulze-Delitzsch**, Sociale Rechte	7½
9.	**Rosenthal**, Elektr. Erscheinungen	7½
10.	**Kühns**, Wechsel. 2. Aufl.	7½
11.	**Rosenstein**, Aberglaube 2. Aufl.	7½
12.	**Zschokke**, Heinr. Zschokke. 2. Aufl.	10
13.	**Müller**, Organ. Wesen. 2. Aufl.	10
14.	**Meyer**, Volksbildung. 2. Aufl.	10
15.	**Baeyer**, Kohlenstoff. 2. Aufl.	7½
16.	**Grimm**, Albrecht Dürer	10
17.	**v. Holtzendorff**, R. Cobden. 2. Aufl.	7½
18.	**Mittermaier**, Volksgericht	7½
19.	**Roth**, Steinkohlen	7½
20 u. 21.	**Engel**, Preis d. Arbeit. 2. Aufl	15
22.	**Siemens**, Electrische Telegraphie	7½
23.	**Rammelsberg**, Licht und Wärme	7½
24.	**Zeller**, Religion der Römer 2. Aufl.	10
	II. Serie (Heft 25—48 umfassend):	
25.	**Gneist**, Stadtverwaltung v. London	10
26.	**v. Belle**, Wilhelm von Oranien	7½
27.	**v. Gräfe**, Sehen und Sehorgan	10
28.	**Perels**, Maschinenwesen. 2. Aufl.	7½
29.	**Zelle**, Waisenpflege. 2. Aufl.	7½
30.	**Oppenheimer**, Klima	7½
31.	**Woltmann**, Deutsche Kunst. 2. Aufl.	10
32.	**Weber**, Schmerzstill. Mittel. 2. Aufl.	7½
33.	**Endemann**, Handelsgesellschaften. 2. Aufl.	10
34.	**Bohn**, Schutzpockenimpfung	7½
35.	**Wattenbach**, Algier	10
36.	**John**, Todesstrafe	10
37.	**Nissen**, Pompeji. 2. Aufl.	7½
38.	**v. Seebach**, Vulkan von Santorin	8
39.	**Preyer**, Empfindungen	7½
40.	**v. Holtzendorff**, Stellung d. Frauen	10
41.	**Möller**, Ueber den Alkohol	7½
42.	**Stark**, Joh. Joachim Winckelmann	10
43.	**Schumacher**, Rettungswesen z. See	10
44.	**Hebler**, Philosophie	10
45.	**Bolley**, Farbenchemie u. Färberei.	6
46.	**v. Waldbrühl**, Naturforschung	6
47.	**Volz**, Das rothe Kreuz	6
48.	**Virchow**, Nahrungs- und Genußmittel. 2. Aufl.	8

Heft		Preis
	III. Serie (Heft 49—72 umfassend):	
49.	**Twesten**, Machiavelli	6
50.	**v. Wittich**, Empfinden und Wollen	6
51.	**Adler**, Weltstädte i. d. Baukunst. 2. Aufl.	6
52 u. 53.	**Haeckel**, Entstehung d. Menschengeschlechts. 2. Aufl.	15
54.	**Bluntschli**, Amerik. Union. 2. Aufl.	6
55 u. 56.	**Runge**, Bernstein	15
57.	**Cohn**, Börse u. Spekulation. 2. Aufl.	6
58.	**Angerstein**, Volkstänze i. Mittelalt.	6
59.	**Meyer**, Entsteh. d. Bewegungen.	6
60.	**v. Groß**, Irländische Gefängnisse	6
61.	**Stricker**, Amazonen	6
62	**Bastian**, Mexico	6
63.	**Leyden**, Sinneswahrnehmungen. 2. Aufl.	6
64.	**Brugsch**, Bildung der Schrift	7½
65.	**Jordan**, Kaiserpaläste in Rom	6
66.	**Hoppe-Seyler**, Spectral-Analyse. 2. Aufl.	12
67.	**Meibauer**, Sternwarte zu Greenwich	6
68.	**Goeppert**, Riesen d. Pflanzenreiches	6
69 u. 70.	**Koner**, Entdeckungen in Afrika	12
71.	**Kühns**, Feudalismus	7½
72.	**Virchow**, Hospitäler u. Lazarette	6
	IV. Serie (Heft 73—96 umfassend):	
73.	**Nagel**, Der Farbensinn	6
74.	**Dobbert**, Monumentale Darstellung der Reformation	6
75.	**Toepfer**, Das Wärmeäquivalent.	6
76.	**v. Lasaulx**, Entstehung d. Basaltes	6
77.	**Braun** (Wiesbaden), Der Weinbau im Rheingau	6
78.	**Haeckel**, Ueber Arbeitstheilung	10
79.	**Alberti**, Heinrich Pestalozzi	6
80.	**Cohn**, Licht und Leben. 2. Aufl.	6
81.	**Henke**, Johann Hus	7½
82.	**Rippold**, Aegyptens Stellung	6
83.	**Ribbeck**, Sophokles u. s. Tragödien	6
84.	**Emminghaus**, Hausw. Zeitfragen	7½
85.	**Lammers**, Entwickl. d. Freihandels	8
86.	**Zaddach**, Die ältere Tertiärzeit	6
87 u. 88.	**de Bary**, Schimmel u. Hefe	15
89.	**Bernstein**, Alexander v. Humboldt	7½
90.	**Maurenbrecher**, Don Carlos	6
91.	**Perty**, Ueber Parasitismus	7½
92.	**Roemer**, Aelteste Formen d. org. Leb.	6
93.	**Wedding**, Eisenhüttenwesen. I.	7½
94.	**Braun**, Die Eiszeit der Erde	7½
95.	**v. Holtzendorff**, England's Presse	6
96.	**Virchow**, Menschen- u. Affenschädel	8

Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum.

Ein Vortrag, gehalten im Verein für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau

von

Dr. Hugo Blümner,
Docent an der Kgl. Universität zu Breslau.

Berlin, 1873.
C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.
Carl Habel.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

2 N 14 709.3 B624 Classics

Wenn es als die höchste Aufgabe der Kunstforschung betrachtet werden muß, daß die Entwicklung der Kunst in ihrem stetigen Fortschreiten und im Zusammenhange mit der Culturentwicklung dargelegt und die innere Nothwendigkeit dieser Entwicklung begründet werde, dann genügt es nicht allein, die Entstehung und das Wachsthum, die Blüthe und den Verfall der Kunst historisch darzustellen, die dabei mitwirkenden Factoren im geistigen und materiellen Leben der Nation, um die es sich handelt, aufzusuchen, sondern es muß ebensosehr in den Kreis der Betrachtung gezogen werden, welchen Einfluß die Kunst auch ihrerseits auf die verschiedenen Gebiete des Lebens, auf die mannichfaltigen Bestrebungen des Volkes ausgeübt hat. Es ist gar vieles und verschiedenes was dabei in Betracht kommt: der Einfluß der Kunst auf die Poesie, auf die Litteratur überhaupt, auf Religion und Cultus, auf das Handwerk: ja es giebt kaum ein Gebiet des Culturlebens auf welches die Kunst ohne Einwirkung bliebe. Im Zusammenhange mit diesen Fragen und kaum minder wichtig ist die Frage die uns hier beschäftigen soll, nämlich wie im Laufe der Kunstentwicklung sich das Publikum der Kunst gegenüber verhält, welche directen Wirkungen die Kunst auf das Individuum ausübt, sei es nun, daß das Anschauen und Bewundern

von Kunstwerken zur Nachahmung reizt, also zum Dilettantismus führt, sei es, daß sich daraus blos eine gewisse Vorliebe für dieselbe entwickelt, das Kunstliebhaberthum, oder endlich daß das Verlangen nach eingehenderer Kenntniß der Kunst dadurch geweckt, Kunst und Kunstwerke demnach das Object historischer und ästhetischer Forschung werden und so sich das allgemeine Interesse zur Kunstkritik, resp. zur Kunstkennerschaft, möge sie nun wahr oder nachgemacht sein, gestaltet. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, die eben bezeichneten Fragen für das Alterthum so weit als möglich zu beantworten, wobei freilich von vornherein bemerkt werden muß, daß wenn schon in der alten Kunstgeschichte überhaupt wegen Mangels an directen Nachrichten den Conjecturen und Combinationen oft ein weiter Spielraum vergönnt werden muß, das bei diesen uns hier beschäftigenden Fragen beinahe in noch größerem Maße der Fall ist, da uns hierüber im Ganzen nur wenig, über manches aber gar keine litterarischen Belege erhalten sind.

Bei weitem am spärlichsten sind unsere Nachrichten über den Kunstdilettantismus im Alterthum. Wenn von Dilettantismus in den bildenden Künsten die Sprache ist, dann wird in den meisten Fällen darunter nur Dilettantismus in der Malerei zu verstehen sein. So wie heutzutage die Malerei diejenige Kunst ist, in welcher neben der Musik am meisten dilettirt wird, so wird es auch in andern Zeiten gewesen sein. Die Bildhauerkunst stellt eben dem Laien zu große und nur schwer zu überwindende technische Schwierigkeiten in den Weg, während bei der Zeichen- und Malkunst die Technik leichter zu erlernen und die Ausübung dieser Künste nicht mit so umständlichen und so mannichfaltigen Manipulationen verknüpft, eine gewisse Fertigkeit darin daher viel schneller zu erlangen ist, als bei der Sculptur. Es ist also hauptsächlich die Frage nach dem Dilettantismus in der Malerei, welche

uns hier beschäftigt, und da, wie schon gesagt, unsere Nachrichten darüber aus der alten Zeit überhaupt sehr spärlich sind, trotzdem aber dieses Fehlen von Nachrichten auf Zufälligkeit nicht aber auf einem Fehlen des Dilettantismus selbst beruhen könnte, so gilt es zu untersuchen, ob die Wahrscheinlichkeit für oder gegen das Vorhandensein dieses Dilettantismus in der alten Zeit oder in bestimmten Epochen des Alterthums spricht. —

Daß in den Anfängen der Kunst, wo die ersten schüchternen Versuche, die menschliche Gestalt in lebendiger Weise nachzubilden, gemacht werden, von einem Dilettantismus nicht die Rede sein kann, das ist selbstverständlich, da ja nach einem bekannten Göthe'schen Worte der Dilettantismus stets eine Folge schon verbreiteter Kunst ist; ja man könnte diesen Ausspruch vielleicht noch erweitern und sagen, der Dilettantismus gehöre im allgemeinen erst der Zeit nach der Blüthe der Kunst an, sei schon an sich ein Zeichen des beginnenden Verfalles, und man wird dies in den meisten Fällen durch die Kunstgeschichte bestätigt finden. Hier handelt es sich für uns nun aber darum, ob etwa diejenige Periode der griechischen Malerei, welche wir als deren erste Glanzepoche bezeichnen können, also die Zeit des Polygnot und seiner Genossen, schon einen Dilettantismus in der Malerei kannte. Bekanntlich hält in der griechischen Kunst die Malerei in ihrer Entwicklung nicht gleichen Schritt mit der Sculptur; denn während diese, sowohl was Technik als geistige Vollendung anlangt, mit Phidias ihren Höhepunkt erreicht, trägt die Malerei zu Polygnots Zeit zwar schon den Stempel hoher idealer Reife, bleibt aber, was die technische Vollendung anbetrifft, noch weit zurück, ja bedarf, um diese zu erreichen, beinahe noch eines Jahrhunderts; denn wenn auch schon Maler wie Zeuxis, Parrhasios, Timanthes u. a. allen Nachrichten zufolge auch in technischer Beziehung bedeutendes leisteten, so müssen wir doch die hohe

Bewunderung der alten zuverlässigen Kunstkritiker und Kenner für Apelles ganz besonders darauf beziehen, daß dieser „Fürst der Maler" den höchsten Gipfel der Kunst in technischer Beziehung erklommen hatte. War also zur Zeit Polygnots die Malerei hinsichtlich der Technik auch noch zurück, so waren doch ihre Leistungen wegen der Großartigkeit der Ideen, der vortrefflichen Anordnung zu figurenreichen historischen Compositionen mit Recht der Gegenstand der Bewunderung für Zeitgenossen und Nachwelt geworden; es könnte daher gar wohl die Frage aufgeworfen werden, ob die Bewunderung, welche Polygnots und anderer Gemälde in ganz Griechenland erregten, nicht auch Laien zum Dilettantismus in dieser Kunst anregen konnte, zumal wir zu jener Zeit einen Dilettantismus in andern Künsten, namentlich in der Musik, ziemlich verbreitet finden. Allein wir müssen diese Frage verneinen, und zwar aus folgenden Gründen.

Was vor allen Dingen dagegen spricht, daß sowohl in jener Zeit als auch noch im nächsten Jahrhundert, bis zum Untergang der Freiheit Griechenlands, der Dilettantismus in der Malerei bei den Griechen sich hätte einbürgern können, das ist der Umstand, daß im allgemeinen im Tagewerk eines Griechen kaum die Zeit dafür übrig blieb. Der Grieche der damaligen Zeit hatte ja überhaupt kein eigentliches Daheim; den größten Theil seiner Zeit nahm das öffentliche Leben und, in den Zeiten des peloponnesischen Krieges und überhaupt so lange man es noch nicht vorzog, das Vaterland durch Söldner vertheidigen zu lassen, auch das kriegerische Leben, einen nicht kleinen Theil seiner Muße die gymnastischen Uebungen, Bäder ꝛc. in Anspruch. Was dem Bürger außerdem an Zeit übrig blieb, wenn er in seiner Häuslichkeit (soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann) und nicht etwa bei Gelagen war, die bei einem großen Theil der bessern Gesellschaft auch eine nicht unbedeutende Zeit in

Anspruch genommen zu haben scheinen, das verwandte er wohl, wenn er überhaupt für höhere, geistige Bestrebungen Interesse hatte — ohne ein solches dürften wir ja wenigstens in jener Zeit keinen Dilettantismus in der Malerei voraussetzen, — auf Lectüre der Schriftsteller; oder wenn er etwa sich versucht fühlte, selbst etwas künstlerisches zu produciren, so wandte er sich der Poesie oder Musik zu, da er hierin bescheidenen Ansprüchen genügen konnte, auch ohne viel Zeit auf Erlernen und Ueben zu verwenden, was bei der Malerei, die ebensowohl Vorkenntnisse als fortgesetzten Fleiß und Uebung erfordert, keineswegs möglich war. In jenen Künsten aber sich zu versuchen, auch ohne die Absicht, etwa als Dichter oder Musiker vor die Oeffentlichkeit zu treten, dazu konnte er sich um so eher angezogen fühlen, als das Künste waren, mit denen er ohne besondere Mühe sich selbst und den geselligen Kreisen, in denen er verkehrte, eine angenehme Unterhaltung bereiten konnte. Wenn diese Gründe überhaupt dagegen sprechen, daß zu den Zeiten des freien Griechenlands der Dilettantismus in der Malerei überhandnehmen konnte, so sprechen gegen sein Entstehen und Bestehen in der ersten Glanzperiode der griechischen Malerei noch besondere Gründe.

Zunächst der Umstand, daß gerade in jener Zeit, mehr noch als in den folgenden Epochen, die Kunst als Handwerk betrachtet wurde. Obgleich Polygnot sicherlich nicht minder in vertrauter Weise mit Cimon und anderen Machthabern der atheniſchen Republik verkehrte, wie Phidias zu dem Freundeskreise des Perikles gehörte, so will das doch kaum mehr besagen, als wenn wir zu einer Zeit, die in vielen Punkten die sprechendsten Analogieen zu dieser Periode der griechischen Kunst bietet, namentlich aber, was die Lebensstellung der Künstler anlangt, den Meister Albrecht Dürer im intimen Verkehr mit Vornehmen und Großen finden. Man ehrte den Genius, der sich in dem Meister offen-

barte, und betrachtete seine Schöpfungen mit wahrhafter, ungeheuchelter Bewunderung; aber im Grunde blieb sein Beruf doch immer ein untergeordneter, ein Handwerk; man konnte den Meister ehren, der so Herrliches schuf, man konnte mit ihm wie mit einem Gleichgestellten verkehren, aber schließlich betrachtete man seine Thätigkeit doch als eine tief unter den Aufgaben des am politischen Leben betheiligten und thätig für das Volkswohl schaffenden Bürgers stehende. Die Malerei war also in den Augen des Atheners und noch vielmehr natürlich in denen des Spartaners nichts als ein Handwerk; und so wenig es einem Griechen der bessern Stände einfallen konnte, in seinen Mußestunden etwa irgend ein anderes Gewerbe zu treiben, so wenig konnte er darauf verfallen, sich mit der Malerei zu beschäftigen.

Wir haben ferner in Betracht zu ziehen, daß die damaligen Künstler, Bildhauer wie Maler, im allgemeinen ihre Aufgaben sich nicht in selbständiger Weise wählten, sondern größtentheils entweder im Auftrage einer Gemeinde, eines Staates arbeiteten, oder, wenn sie von einem Privatmanne einen Auftrag erhielten, daß dann dieser meistens auch zu öffentlichen Zwecken, zur Dedication für irgend eine Gottheit, irgend ein öffentliches Gebäude bestimmt war. Daß ein Künstler sich einen Stoff nach eigenem Ermessen wählte, wie unsere heutigen Künstler, diesen auch ohne bestimmten Auftrag ausführte und das Werk dann fertig zum Verkauf anbot, das war in jenen Zeiten sicherlich noch selten. Da nun diese Aufträge natürlich nur an solche ergingen, welche sich die Kunst zum Berufe erwählt hatten, so war für einen Dilettanten kaum Gelegenheit und Aussicht vorhanden, seine Kunst zu verwerthen. Denn auf sein eigenes Haus verwandte der Grieche damals noch wenig; lebte er doch mehr draußen als daheim, schmückte er darum doch lieber die Tempel, Haine, Leschen u. s. w., als sein Wohnhaus. Erst als auch auf andern Gebieten

des Lebens der Luxus überhandnahm, wurden auch die bis dahin einfach gestrichenen Wände der Häuser mit Malereien geziert (wie es in Athen z. B. der prachtliebende Alcibiades that). Zu der Zeit aber, um die es sich für uns hier handelt, war das noch durchaus nicht üblich; der Dilettant hatte also kaum irgend eine Veranlassung die erlernte Kunstfertigkeit practisch anzuwenden.

Es kommt hinzu, daß die damals angefertigten Gemälde der weit überwiegenden Mehrzahl nach Wandgemälde waren. Mögen sie nun — um diese schwierige und verwickelte Frage nicht auf's neue anzuregen — direct auf die Wand oder mögen sie auf Holztafeln gemalt und später erst in die Wand eingelassen gewesen sein, jedenfalls waren gerade in jener Zeit noch bedeutende monumentale Compositionen, zum Schmuck ganzer Wände bestimmt, das Gewöhnliche, vor Allem dasjenige, was eben dem Laien am meisten imponiren, ihm den Glanz der Kunst am klarsten vor die Augen führen mußte, und gerade diese Art der Technik zeigte ihm mehr Schwierigkeiten, lud in viel geringerem Maße zur selbständigen Uebung ein, als wenn er kleine Tafelgemälde, wären sie auch von größerer technischer Vollendung gewesen, vor sich gesehen hätte.

Endlich aber — und dieser letzte Grund ist einer der wichtigsten — es gab damals noch keinen Zeichenunterricht für die Jugend. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß im allgemeinen nur in solchen Künsten ein Dilettantismus sich bilden kann, deren Elemente in den Jugendunterricht aufgenommen sind. Wenn jemand irgend eine Kunst, sei es nun Musik, bildende Kunst ꝛc., aus wirklich innerem Drange zu treiben beginnt, ohne die Elemente derselben früher kennen gelernt zu haben, dann ist es in den meisten Fällen ein angebornes Talent, welches ihn treibt; und kommt zu diesem noch Genie hinzu, so wird aus dem Dilettanten ein Künstler. Die Fälle aber, wo ohne dies von

selbst treibende Talent, nur aus Interesse für die Sache, jemand der nie die Anfangsgründe der Musik, des Zeichnens u. s. w. erlernt hat, in einem Lebensalter, wo das Erlernen elementarer Dinge schon schwerer fällt, als in dem bildungsfähigen Knabenalter, in diesen Künsten zu dilettiren versucht, sind entschieden selten und waren es im Alterthum sicherlich ebenfalls, wenn nicht mehr.

Aus allen diesen Gründe dürfen wir annehmen, daß weder in dieser Zeit noch in der demnächst folgenden, wo bereits Zeuxis Parrhasios u. a. lebten und vielbewunderte Werke schufen, ein Dilettantismus vorhanden war. Vereinzelte Fälle mögen immerhin vorgekommen sein, aber von irgend welcher Verbreitung kann keine Rede sein. Wäre ein Dilettantismus auch nur einigermaßen in dem Umfange, in welchem er heutzutage grassirt, dagewesen, wir würden sicherlich unter den Fragmenten der Komiker, die uns die meisten Aufschlüsse über das häusliche und private Leben der Griechen geben, hier und da eine Andeutung finden, zumal ja gerade der Dilettantismus so sehr den Spott herauszufordern geeignet ist; ja vielleicht würden auch die Vasenbilder, die uns so häufig Scenen aus dem täglichen Leben vorführen, diesen Stoff nicht verschmäht haben. Hingegen sind wir vollkommen berechtigt anzunehmen, daß etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts und später der Dilettantismus in Griechenland aufkam, da die Mehrzahl der vorhin erwähnten, seinem Entstehen hinderlichen Umstände zu jener Zeit theils gänzlich weggefallen, theils mehr in den Hintergrund getreten waren. Denn einmal war die Stellung der Maler dem Publikum gegenüber und ihre Aufgaben gänzlich verändert worden. Gegenüber jener Zeit, wo die Maler mit großen monumentalen Aufgaben beschäftigt waren, kann man jene Meister des vierten Jahrhunderts speciell als Ateliermaler bezeichnen. Die Belohnungen sind größer,

die Preise für die Bilder höher als früher; aber die Aufgaben sind dem keineswegs entsprechend; die Maler excelliren nicht mehr in großen, figurenreichen Compositionen, sondern in kleineren Staffeleibildern, bei denen sie theils durch das Sujet, durch Tiefe der Auffassung, Seelenstudium, innere und Naturwahrheit, theils durch eine brillante Technik (so besonders die Enkausten) die Bewunderung des Beschauers erregen wollen. Auch arbeiten sie nicht nur auf Bestellung, sondern auch, wenn ich so sagen darf, auf Vorrath; sie stellen ihre Bilder zur Ansicht und zur Beurtheilung dem Publikum aus, um Käufer anzulocken; der Reiche und Vornehme kauft Gemälde für seinen Palast, die Fürsten von hellenischer Bildung wollen auch hierin nicht gegen die gebornen Hellenen zurückbleiben, und so entsteht ein gar reger Kunsthandel (vornehmlich in Sicyon), von dem im fünften Jahrhundert noch gar keine Rede ist. Auch die Stellung der Künstler ist keineswegs mehr eine so eng gebundene, in die Grenzen des Handwerks eingezwängte, wie früher. Die bedeutenden Einnahmen gestatten ihnen, einen Luxus zur Schau zu tragen, der oft genug Gegenstand herben Tadels wird; die Fürsten bemühen sich, die ersten Künstler an ihren Hof zu ziehen, sie nicht nur mit ehrenvollen Aufgaben zur Verherrlichung der eigenen Person des Herrschers zu beschäftigen, sondern sie auch mit äußeren Ehren zu überhäufen, mit ihnen auf vertrautem Fuße zu verkehren: kurz aus den einfachen Handwerksmeistern der früheren Zeit sind beneidete, einflußreiche Hofmaler, oft Männer mit anspruchsvollem Künstlerstolz, geworden. Den Einfluß, welchen dieser Wechsel der Stellung der Künstler und der künstlerischen Aufgaben auf die Kunst selbst gehabt hat, zu besprechen, gehört nicht hierher; jedenfalls darf man vermuthen, daß diese andere Stellung, welche auch die Kunst dadurch erhielt, weit eher den Laien anlocken konnte auf diesem Gebiete seine Kräfte ebenfalls zu versuchen,

als früher. Und vor allem: durch den Einfluß der auf strenge Correctheit der Zeichnung haltenden Sicyonischen Schule, speciell durch deren Oberhaupt Pamphilos, wird um jene Zeit das Zeichnen Gegenstand der liberalen Erziehung der Knaben[1]). So gut, wie der zum Jüngling und Mann Herangereifte dann wohl manchmal noch zur Kithar griff um die in seinen Knabenjahren erlernten Griffe zu versuchen, so mochte es wohl nicht selten vorkommen, daß er auch den Griffel wieder hervorholte und prüfte, ob die Hand, die ja nicht mehr wie sonst das Schwert für das Vaterland zu schwingen brauchte, noch die frühere Sicherheit im Entwerfen von kleineren Zeichnungen oder Skizzen besäße; und Mancher, der es in den Elementen weiter vorwärts gebracht hatte, als andere, blieb dabei sicherlich nicht stehen, sondern suchte sich weiter fortzubilden und von der Zeichnung zur Malerei mit Farben überzugehen. Namentlich dürfen wir voraussetzen, daß dem alexandrinischen Zeitalter, in welchem das Verarbeiten des früher Gewonnenen eine so hervorragende Rolle spielt, auch der Kunstdilettantismus nicht fremd gewesen ist; und wenn uns aus dieser Zeit wie aus jenen früheren Epochen Nachrichten darüber fehlen, so sind wir vollkommen berechtigt, dies Fehlen hier für zufällig zu halten und dürfen deshalb noch keineswegs das Vorhandensein des Dilettantismus überhaupt leugnen. Daß derselbe freilich bei weitem nicht den Umfang des modernen Dilettantismus erreicht haben wird, das ist zweifellos und bedarf keiner weiteren Begründung.

Wenn wir nunmehr zu den Römern übergehen, so ist zunächst zu bemerken, daß die bekannte Thatsache, daß die Römer niemals eine nationale Kunst besessen haben und ein ursprünglich durchaus nicht mit künstlerischer Anlage begabtes Volk waren, die Existenz eines Kunstdilettantismus bei ihnen kaum vermuthen läßt. Ein Volk, das selbst keine Anlage zur Kunst besitzt, ist

gegen dieselbe von vornherein immer etwas mißtrauisch; mußte sich doch griechische Kunst ebenso wie griechische Litteratur und Wissenschaft in Rom mit vieler Mühe und sehr allmählich erst Anerkennung und Bewunderung erkämpfen. Dennoch haben wir aus verhältnißmäßig früher Zeit zwei Beispiele von Dilettantismus. Das eine ist jener Fabius Pictor, der erste aus der vornehmen Familie der Fabier, welcher diesen Beinamen, den später ein Zweig der Gens Fabia beibehielt, führte, und zwar deswegen, weil er den ums Jahr 450 d. St. (304 v. Chr.) erbauten Tempel der Salus in Rom mit Wandgemälden schmückte, die bis zur Regierung des Kaisers Claudius, wo der Tempel abbrannte, erhalten blieben. Das andere Beispiel ist das des bekannten tragischen Dichters Pacuvius, 534—624 d. St. (220—130 v. Chr.), welcher ein im Tempel des Hercules am Forum boarium in Rom befindliches Bild gemalt hatte [2]). Man würde aber sicherlich fehl gehen, wenn man aus diesen beiden Fällen schließen wollte, daß derartige dilettantische Leistungen zu jener Zeit bei den Römern häufig waren. Im Gegentheil, was wir dort über diese beiden Fälle wissen, zeigt uns, daß dieselben ganz vereinzelt waren und von den Zeitgenossen wie von den Späteren mit ungünstigen Blicken betrachtet wurden. Cicero sagt geradezu, es sei dem Fabius, sonst einem vortrefflichen Bürger, gerade nicht zum Lobe gerechnet worden, daß er malte; Valerius Maximus führt als Beispiel, wie selbst berühmte Leute oft in sehr geringfügigen Dingen einen Ruhm suchten, an, daß Fabius jenen Gemälden seinen Namen beigefügt hätte — fast könnte man nach alle dem vermuthen, als ob Fabius seinen Beinamen „der Maler" zuerst als Spottnamen geführt hat [3]). Weniger auffallend als bei Fabius, dem Mitgliede eines vornehmen Adelsgeschlechtes, wird das Malen bei Pacuvius, der auf einer niedrigeren gesellschaftlichen Stufe stand, erschienen sein, immerhin aber

sicherlich auch noch als eine Sonderbarkeit, die eben deswegen dem Gedächtniß aufbewahrt wurde, zumal der Dilettant ein berühmter Dichter war — etwa wie heutzutage noch von Göthe's dilettantischen Versuchen in der Malerei die Rede ist. Wenn nun Plinius seiner Nachricht über Pacuvius beifügt, daß seitdem die Malerei nicht mehr in den Händen edler Römer (postea non est spectata honestis manibus) sich befunden habe, bis auf einige Beispiele aus dem Anfange der Kaiserzeit, so ist das wohl Beleg genug dafür, daß von Dilettantismus in der Malerei in jener ganzen Epoche keine Rede sein kann, was bei den mannichfaltigen Bestrebungen jener bewegten Zeit uns gar nicht Wunder nehmen darf.

Erst später, als mit dem Ende der Republik die politische Thätigkeit des freien Römers ein Ende hatte, als die Männer, welche in einem freien Staate ihre Kräfte dem Wohle des Vaterlandes gewidmet hatten, sich den Studien und schönen Wissenschaften ergaben, erst da ist mit der immer zunehmenden Neigung für die Künste auch ein Aufkommen des Dilettantismus anzunehmen. Zwar, wenn man eine Verbreitung desselben schon zur Zeit des Horaz annehmen zu müssen geglaubt hat, so kann ich mich nicht entschließen, der Stelle aus Horazens Briefen, welche man als Beleg angesehen hat [4]), Beweiskraft zuzuerkennen; denn wenn da Horaz sagt, sie, die Römer, überträfen im Malen, in der Musik und Gymnastik die Griechen, so ist das einmal ironisch gesagt und beweist zweitens gar nichts für einen Dilettantismus, da offenbar die Leistungen der ganzen Nation damit gemeint sind. Im Gegentheil, daß in jener Zeit der Kunstdilettantismus nur wenig verbreitet gewesen ist, wird klar, wenn wir die Beispiele betrachten, welche uns Plinius von Dilettanten aus der Kaiserzeit anführt; denn schon dies Anführen vereinzelter Fälle an sich und noch mehr die Art, wie sie mitgetheilt werden, ist

der beste Beleg dafür, daß auch damals noch Fälle von Dilettantismus in der Malerei als Ausnahmen und Sonderbarkeiten betrachtet wurden. So nennt er uns einen seiner Zeitgenossen, einen römischen Ritter Turpilius aus Venetien, von dessen Hand sich schöne Werke in Verona befanden. Aber der Mann war eher ein Sonderling als ein Dilettant zu nennen: er malte mit der linken Hand, nicht etwa, weil ihm die rechte fehlte, sonst würde das Plinius sicherlich hinzugefügt haben, sondern rein aus Sucht nach Originalität. Ein anderer vornehmer Römer, welcher etwas vor Plinius' Zeit lebte, Titidius Labeo, gewesener Prätor und Proconsul von Gallia Narbonensis, malte kleine Bildchen und that sich darauf viel zu gut; aber er wurde deswegen ausgelacht, ja es galt sogar für eine Schande [5]). Man könnte zweifelhaft sein, ob er etwa verhöhnt wurde, weil seine Gemälde schlecht waren; aber der letztere Zusatz zeigt deutlich, daß nicht die Ausführung, sondern die Sache selbst es war, welche ihm Spott und Verachtung zuzog; denn wenn er auch auf schlechte Bilder eitel war, schimpflich konnte diese Thorheit doch nicht sein. Die Römer verachteten eben die Kunst als Handwerk in einem noch viel höheren Grade als die Griechen, und darum mußte ihnen eine derartige Thätigkeit, selbst wenn sie nicht um Lohn geübt wurde, als unwürdig und verächtlich erscheinen. Wie man gerade in dieser Hinsicht damals von der Kunst dachte, das zeigt in sehr characteristischer Weise die Erzählung [6]), daß man einen taubstummen Knaben aus vornehmer Familie zum Maler bestimmt habe, weil er vermöge seines Gebrechens sich zu nichts anderem eignete, Lesen und Schreiben vermochte man ihm vermuthlich nicht gut beizubringen, da wählte man denn etwas, was nach römischer Ansicht rein mechanisch war, nur Arbeit der Hände erforderte.

Dennoch weist die Kaiserzeit verschiedene Beispiele von

Dilettantismus auf, die unbedingt eine gewisse Zunahme und Verbreitung desselben zur Folge gehabt haben müssen, nämlich mehrere in der Malerei sich versuchende Kaiser. Daß Nero, der in Poesie, Musik, Tanz und anderen Künsten dilettirte, auch auf die Idee kam, Malerei zu treiben und selbst die Plastik nicht bei Seite zu lassen[7]), und daß er sich vermuthlich in diesen Künsten für ebenso hervorragend hielt, wie in den übrigen, ist am Ende leicht erklärlich, auch daß Hadrian darin dilettirte und von kriechenden Höflingen sogar mit Polyklet und Euphranor verglichen wurde[8]), wird dem nicht wunderbar erscheinen, welcher weiß, wie diese *βασιλεὺς μουσικώτατος*[9]) nicht minder in den anderen schönen Künsten, namentlich in der Musik und Poesie Unterhaltung suchte, ja sogar die Baukunst von seinen Studien nicht ausschloß, freilich wohl mit wenig Glück, obwohl er selbst sich nicht wenig darauf eingebildet zu haben scheint. Noch bevor er zur Regierung gekommen war, wies einst der Architekt Apollodoros bei einer Berathung über einen Bau seine Einrede mit den Worten zurück: „Geh' und male deine Kürbisse, denn hiervon verstehst du nichts!" Später, als er Kaiser geworden war und seine architektonischen Pläne zur Ausführung bringen wollte, soll ihn der Tadel Apollodors so erbittert haben, daß er diesen geschickten Baumeister hinrichten ließ.

Erscheint bei diesen beiden Kaisern ein Dilettiren in der Malerei resp. Sculptur leicht erklärlich, so muß uns hingegen entschieden auffallen, wenn dasselbe von dem einer düsteren Lebensphilosophie ergebenen Marc Aurel[10]), von Severus Alexander[11]), ja selbst von Elagabal[12]) berichtet wird; und wenn sogar von dem späteren Kaiser Valentinian erzählt wird, er habe sich nicht nur auf die Erfindung neuer Waffen verstanden, sondern auch „anmuthig" gemalt und aus Thon und Lehm Götterfiguren gebildet[13]). Das ist eine nicht unbedeutende Anzahl Beispiele

von Dilettantismus in den allerhöchsten Kreisen, und zumal bei den späteren Kaisern auffallend genug; wir können diese Erscheinung unmöglich anders als mit der Existenz eines Dilettantismus erklären, der verbreiteter war, als in der Republik und ersten Kaiserzeit. Es ist geradezu undenkbar, das sich Kunstdilettantismus bei den Kaisern gefunden haben sollte, wenn man denselben beständig mit den Vorurtheilen der früheren Zeit betrachtet hätte. In der That ist das Aufkommen eines Dilettantismus in der Malerei um jene Zeit wohl erklärlich. Das Interesse für Kunst hatte sehr zugenommen; freilich, wie wir später sehen werden, eigentlich nur für Werke älterer Künstler; aber diese Vorliebe für das Alte bezog sich doch im ganzen mehr auf Statuen, Broncen ꝛc., als auf Gemälde: vermuthlich deswegen, weil Gemälde durch das Alter mehr zerstört wurden und an Ansehen verloren, als Marmor oder Erzwerke. Es scheint, als ob in jener Zeit die gleichzeitige Malerei im allgemeinen mehr Beachtung fand als die Sculptur[14]); während bei den Statuen-Sammlungen der Vornehmen ausdrücklich als Verfertiger alte griechische Meister angeführt werden, ist dieser Gesichtspunkt bei den Gemäldegalerien, die aus jener Zeit angeführt werden, gleichviel ob wirklich existirend oder fingirt, viel weniger maßgebend. Wenn also die gleichzeitigen Maler in höherem Grade geschätzt wurden, als die Bildhauer, so ist es erklärlich, daß ein Dilettantismus in der Malerei aufkommen konnte, zumal wenn das Beispiel dazu von oben herab gegeben wurde. Zwar Nero's Vorgang mag noch wenige zu Nacheiferung angespornt haben, da man ja die tollen Launen dieses Wahnwitzigen kannte; aber wenn Hadrian und die anderen obengenannten Kaiser in der Malerei dilettirten, so ist nicht zu bezweifeln, daß die Folgen davon nicht nur in den Hofkreisen, sondern auch in der Hauptstadt, ja sogar im ganzen Reiche merklich wurden. Denn sklavische Nachäffung des Hofes war gerade in

jenen Zeiten an der Tagesordnung; brachte doch, um das eclatanteste Beispiel zu wählen, Marc Aurels Vorliebe für Theriak als Arzenei dieses Heilmittel in die Mode! — Wenn wir demnach auch für diese Epoche das Vorhandensein eines Dilettantismus in der Malerei voraussetzen dürfen, so können wir doch auch andererseits mit ziemlicher Gewißheit sagen, daß derselbe immer nur vorübergehender Art, nicht tief eingewurzelt, daß er immer nur etwas äußerliches, nicht aber aus wirklichem inneren Drange, aus künstlerischer Begabung hervorgegangenes gewesen ist; daß er schließlich wohl selten länger angedauert haben wird, als eben die Mode es mit sich brachte, und daß er überhaupt nie weite und allgemeine Verbreitung gefunden hat, weil wir sonst bei der ziemlichen Menge von Notizen über das Privatleben der Römer in jener Zeit sicherlich literarische Belege dafür haben müßten. Ein Spötter wie Lucian, der alle Modethorheiten seiner Zeit geißelt, würde sich solch dankbaren Stoff für seine Satire gewiß nicht haben entgehen lassen. Es ist wohl eben der geringen Befähigung der Römer gerade für die bildende Kunst zuzuschreiben, daß trotz des zu jener Zeit vorhandenen, wenn auch äußerlichen Interesses für die Kunst, trotz des am Hofe selbst gegebenen Beispieles einer praktischen Kunstübung ein eigentlicher Dilettantismus nicht aufkommen konnte.

Wenn wir aus dem bisher Gesagten entnehmen können, daß hinsichtlich des Dilettantismus die antike Zeit, trotz ihrer bedeutenden, die unsrigen so weit überragenden Leistungen auf künstlerischem Gebiete, mit der modernen Zeit nicht zu rivalisiren im Stande ist, so finden wir hingegen, daß der Abstand zwischen Alterthum und Neuzeit hinsichtlich der andern Richtungen, in welchen sich die Theilnahme des Publikums für die Kunst dokumentirt, keineswegs ebenso bedeutend ist. Es handelt sich hier vornehmlich um Kunstliebhaber und Sammler, sowie um

Kritiker und Kenner. Hier fließen auch unsere Quellen reichlicher, allerdings erst zu einer Zeit, wo es mit der Blüthe der Kunst selbst schon lange vorbei war. Denn so lange die Kunst überhaupt erst in der Entwicklung begriffen war, konnte von derartigen Tendenzen beim Publikum keine Rede sein; auch die Zeit der eigentlichen Kunstblüthe wußte davon wohl nur wenig. Kunstliebhaber im strengen Sinne des Worts, d. h. solche, welche nicht nur an einem schönen Kunstgebilde sich ebenso erfreuen, wie etwa an einem Erzeugniß der Poesie, sondern die ganz speciell der bildenden Kunst ihre Theilnahme in höherem Grade als den anderen Künsten zuwenden, mag es hier und da gegeben haben, aber in so ausgeprägter Weise, wie sich das Kunstliebhaberthum später, wie es sich heute findet, war es zur Zeit des Polygnot, des Phidias und Polyklet sicherlich nicht zu finden. Fehlte doch vor allem schon die Möglichkeit zu dem, was in der Regel jedem Kunstliebhaber unerläßlich ist, die Möglichkeit Kunstwerke zu sammeln. Es ward bereits oben erwähnt, daß in jenen Zeiten die Mehrzahl der bedeutenden Werke in Malerei und Sculptur für die Oeffentlichkeit bestimmt war, daß die Künstler in bestimmten Aufträgen arbeiteten, und wenn sie solche auch öfters von Privatleuten erhielten, das Bestellte meist nicht im Besitz des Bestellers blieb. Kleinere Kunstwerke, Broncen, Terracotten u. s. w. konnte natürlich jeder in seinen Besitz bringen; aber es fiel wohl kaum einem ein, diese Werke der Kleinkunst, welche er zum Schmuck des Hauses oder zum Gebrauch des täglichen Lebens in seinen Besitz brachte, von dem Gesichtspunkt des Sammlers zu betrachten. Die damalige Welt stand den Erzeugnissen der Kunst ja ganz anders gegenüber, als die spätere, als wie heutzutage. Während schon für die Römer, in noch viel höherem Grade aber natürlich für uns, jeder auch noch so geringfügige Rest griechischer Kunst und griechischen Kunsthandwerks als kostbare Reliquie gilt,

fiel es in jenen glücklichen Zeiten, wo die griechische Kunst auf dem Gipfel ihrer Leistungen stand, keinem ein, von was für herrlichen Gebilden der Kunst er umgeben war. Wie derjenige, welcher sein ganzes Leben lang in einer anmuthigen Gegend lebte, die Schönheit der ihn umgebenden Natur unvergleichlich weniger empfindet, als der sie besuchende Fremde, so empfindet auch der mitten in einer künstlerisch begabten und reich schaffenden Zeit Lebende die Großartigkeit seines Zeitalters lange nicht so, als der späte Nachkomme. Die Fülle von hervorragenden Werken, die unendliche Menge von Kunstwerken überhaupt mußte den Sinn dafür abstumpfen; erst mit dem Schwinden der Produktionskraft war die Möglichkeit gegeben, sich die Bedeutung jener Zeiten, den Werth des von ihnen Geschaffenen klar zu machen. Daher können wir denn auch von keinem Kennerthum, von keiner Kritik in jener Zeit sprechen. Wenigstens nicht im späteren Sinne; denn gewiß stellten die Künstler ihre Werke, bevor sie der eigentlichen Bestimmung übergeben wurden, öffentlich aus, damit jeder sein Urtheil darüber abgeben könnte; dies Urtheil war aber kein auf besondere Studien, auf specielle Kenntniß der Kunst und ihrer Geschichte begründetes, vielmehr urtheilte jeder nach eigenem bestem Ermessen mit Hülfe seines gesunden Menschenverstandes ebenso über ein Werk des Phidias, wie etwa im Theater über eine Tragödie des Aeschylus oder ein Lustspiel des Aristophanes. Eine Kunstkritik kann sich eben nur entwickeln an der Geschichte der Kunst; solange die Kunstepoche eines Volkes noch nicht abgeschlossen ist, so lange noch die eigentliche Entwicklung dauert, ist selbstverständlich von einer historischen Auffassung der Kunst durch die Zeitgenossen keine Rede.

Erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts können wir eine allmähliche Entwicklung des Liebhaberthums wahrnehmen. Es hängt das zum Theil schon mit der veränderten Stellung der

Kunst, wie das oben dargelegt wurde, zusammen. Noch immer wurde Großes geleistet, wenn auch nicht von der großartigen Bedeutung der früheren Kunstschöpfungen; aber eben, weil die Kunst doch schon im Sinken begriffen war, verstand man sie mehr zu schätzen als früher. Auch materiell. Während Phidias und Polygnot sicherlich nur mäßige Summen für ihre Arbeiten erhielten, erwarben sich schon Zeuxis und Parrhasios große Reichthümer, und den späteren Meistern werden oft fabelhafte Preise für ihre Werke gezahlt. Freilich sind in Folge dieser hohen Preise nur die Reichsten und Vornehmsten im Stande, als Maecene der Kunst aufzutreten und sich Sammlungen anzulegen; was in früheren Zeiten jeder kleinen Stadt Griechenlands möglich gewesen war, ihre Tempel, Plätze ꝛc. mit den Werken der ersten lebenden Meister zu schmücken, das müssen sich jetzt die Fürsten der neuen, aus dem Zerfall der macedonischen Weltherrschaft entstandenen Reiche theuer erkaufen; denn natürlich werden die Preise für Werke verstorbener Künstler immer höher. Vielfach mag der Beweggrund bei Anlage von großartigen Kunstsammlungen seitens jener Fürsten kein höherer, vielmehr nur der, auch in diesen Zeichen hellenischer Bildung nicht hinter dem besiegten Griechenland zurückzubleiben, gewesen sein; aber sicherlich war unter den Beförderern der Wissenschaften und Künste in Alexandria oder Pergamum auch mancher Fürst, welcher sich Mühe gab, die von ihm oder seinen Vorgängern erworbenen Kunstschätze verstehen und würdigen zu lernen und sich ein gewisses selbständiges Kunsturtheil zu bilden, — schon um im Stande zu sein, die Leistungen der an seinem Hofe beschäftigten Künstler zu beurtheilen, ev. über die Berufung und Anstellung neuer zu entscheiden. Denn die Künstler, deren Stellung eine gegen die frühere beträchtlich veränderte geworden war, waren im Alterthum ebenso empfindlich wie heute über absprechende Urtheile, zumal von solchen, denen sie keinen

Kunstverstand zutrauten; der große Alexander mußte sich mehrfach derbe Zurechtweisungen deswegen von Apelles gefallen lassen. — Was das große Publikum anlangt, so zeigt sich das Interesse, welches auch dieses an der Kunst als solcher zu nehmen begann, an der Litteratur, welche sich auf die Kunst bezieht. Freilich ist da, wo wir litterarische Beschäftigung mit der Kunst finden, das Hauptinteresse entweder auf das technische oder auf das historische gerichtet, während der ästhetische Gesichtspunkt sehr in den Hintergrund tritt, weshalb die meisten auf Kunst bezüglichen Schriften aus jener Zeit entweder technische Fragen behandeln oder sich mit der Chronologie der Kunstschulen, namentlich mit Nachweisung des inneren Zusammenhangs der verschiedenen Schulen (der sogenannten διαδοχή) beschäftigen. Es ist namentlich der Einfluß der aristotelischen Schule, der Peripatetiker, daß auch die Kunst in den Kreis grammatisch-antiquarischer Studien hineingezogen wird. Wir dürfen voraussetzen, daß derartige Schriften nicht geringere Theilnahme beim Publikum fanden, als die der Periegeten, welche in ihren Schriften neben andern Dingen ja auch die Kunstwerke eingehend behandelten. Alles das spricht dafür, daß um jene Zeit, wo Griechenland seine Freiheit verloren hatte, wo auch das politische und militärische Leben des griechischen Bürgers mehr in den Hintergrund trat, die Kunst, welche nunmehr ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte und in die Jahrhunderte dauernde Zeit der von den Leistungen der Vergangenheit zehrenden Nachblüthe trat, beim Publikum eingehendere Beachtung und ernsteres Studium fand, als vorher, wo man eben deswegen, weil man mitten im reichen Kunstschaffen darin lebte, den Werth dessen, was geschaffen wurde, nicht recht zu ermessen im Stande war.

Daß die Römer der Kunst von vornherein mehr abweisend entgegenstanden, ist schon oben bemerkt worden. Bevor die griechische Kunst zu ihnen herüberkam, bezogen sie ihren Bedarf an

Kunstwerken, wenn man so sagen soll, aus Etrurien; denn in der That mochten sie die ihre Tempel schmückenden Götter und künstlerischen Ornamente kaum aus einem anderen Gesichtspunkte betrachten, als die andern Producte des Gewerbfleißes, welche ihnen aus Etrurien zukamen. Erst seit der Zeit der punischen Kriege, seit der Eroberung hellenischer Städte, lernen sie den Reichthum der griechischen Kunstwelt kennen, freilich ohne von ihrer Schönheit eine Ahnung zu haben. Man getraute sich auch zuerst noch nicht recht, Kunstwerke als Beute mit fortzunehmen; es waren namentlich religiöse Bedenken, welche dabei mitsprachen, und als man sich dann doch dazu entschloß, wenn auch anfänglich erst in bescheidenem Maße, da wurden die den Göttern geraubten Kunstwerke den Göttern wiedergegeben, indem man sie nicht zum künstlerischen Schmuck des siegreichen Roms verwandte, sondern sie in den Tempeln aufstellte[15]). Nach und nach wurde man kühner, das Wegführen der Kunstwerke nach Italien nahm in immer großartigerem Maßstabe zu, schon nahmen die Kunstschätze bei den Triumphzügen der Feldherren eine hervorragende Stelle ein. Aber man betrachtete dieselben noch ungefähr in demselben Sinne als Beutestücke, wie etwa Waffen oder selbst unverarbeitetes edles Metall. Wie gering das Verständniß für die Kunst blieb, zeigt das bekannte Beispiel des Mummius am besten, der wohl eine dunkle Ahnung von dem Werthe der geraubten Bildwerke hatte, weil er auf das strengste befahl, sorgfältig mit ihnen umzugehen, diesem Befehle aber hinzufügte, daß derjenige Soldat, durch dessen Schuld etwas zerstört würde, dasselbe auf seine Kosten daheim müßte neu machen lassen. Leute von feiner Bildung freilich, denen die hellenische Litteratur bekannt war, wie der jüngere Scipio, sind gewiß auch in der griechischen Kunst nicht unbewandert gewesen, aber damals waren solche sicherlich noch in der Minderheit. Die übrigen waren entweder roh und ungebildet, wie eben Mummius, für den ein

Kunstwerk nichts als ein Handwerkserzeugniß war, das jeder Handwerker in Rom eben so gut herstellen konnte, oder Männer, denen der starre altrömische Sinn absichtlich jede nähere Kenntniß von griechischer Kunst und Wissenschaft, als verweichlichend und für den einfachen republikanischen Sinn verderblich, verwehrte, wie der ältere Cato, dem sicherlich der neue, immer mehr sich vergrößernde bildnerische Schmuck der Hauptstadt ein Gräuel war.

Aber die Bestrebungen eines Cato und seiner Gesinnungsgenossen waren vergeblich. Freilich schwand auch die altrömische Bürgertugend immer mehr, aber in derselben Zeit, in welcher der Parteienhader und der Bürgerzwist blutig entbrennt und den Staat in seinen Grundpfeilern erschüttert, verbreitet hellenische Cultur sich immer mehr und mehr. Die Masse der griechischen Kunstwerke, welche im Laufe der letzten Kriege nach Rom gekommen waren, war außerordentlich; allerdings waren bei ihrer Aufstellung und Anordnung oft die alleräußerlichsten Gesichtspunkte maßgebend, und wenn Pompeius sein Theater mit Bildsäulen von Personen schmückte, deren Lebensumstände in irgendwelcher Beziehung merkwürdig waren, (darunter z. B. eine Frau aus Tralles, die 30 Kinder geboren, eine andere, die einen Elephanten zur Welt gebracht hatte)[16], so zeigt uns das, wie wenig künstlerisch das Interesse war, mit welchem man damals noch die Bildwerke betrachtete. Allein trotzdem mußte bei dem Anblick dieser vielen herrlichen Werke der hellenischen Kunst in jedem, der einigermaßen auf Bildung Anspruch machte, der Wunsch aufsteigen, näheres darüber zu erfahren, sich über die Meister, ihre Hauptwerke, ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten zu unterrichten. Die Litteratur kam diesem Verlangen zu Hülfe. Werke, wie das des Pasiteles, gaben in bequemer Form das Wissenswürdigste über die bedeutendsten Kunstwerke, dabei vermuthlich auch Anecdoten, Epigramme, Notizen über die Lebensumstände der Meister ꝛc.;

es war jedem, der in dieser Litteratur sich etwas umgesehen hatte, dadurch möglich, die ihn umgebenden Denkmäler einigermaßen verstehen zu lernen, ohne daß er dazu tiefere kunsthistorische Studien zu machen nöthig gehabt hätte. Zugleich nimmt nun, wo man den Werth dieser Schätze kennen gelernt hat, die Sammelwuth auch bei den Privaten zu; die Statthalter in hellenischen und hellenisirten Provinzen, welche dazu am leichtesten Gelegenheit haben, bringen sich reiche Sammlungen zusammen, bald auf rechtlichem Wege durch Ankauf, oft zu hohen Preisen, bald aber auch durch List oder offene Gewalt. Das eclatanteste Beispiel dafür ist der bekannte Verres, der seine gewiegten Spürhunde überall herumsandte und kein Mittel scheute, um ein Stück, das ihm begehrenswerth erschien, in seinen Besitz zu bringen, und der so allerdings ein Kunstcabinet sich zusammenraubte und stahl, wie es selten existirt hat. Dabei entwickelte er, wie man gestehen muß, viel Geschmack und Kunstkenntniß; die ersten Namen sind vertreten, wahre Perlen der Kunst darunter. Die Gewissenlosigkeit, mit der er dabei verfuhr, hat beinah etwas originelles; es ist dieses spitzbübische Sammeln bei ihm schon geradezu als Monomanie zu betrachten, die für uns doch immer noch etwas milder zu beurtheilen ist, als das System der schnöden Gelderpressung aus reiner Habsucht, wie es so viele andere Statthalter ausübten. Verres ist nur das crasseste Beispiel einer Kunsträuberei, wie sie damals von vielen, nur in etwas verkleinertem Maßstabe, geübt wurde. So füllten sich denn ebenso wie die Tempel, Marktplätze, Portikus Roms, auch die Wohnhäuser und Villen der Reichen mit Kunstschätzen, und es war ganz natürlich, daß sich zu gleicher Zeit auch ein gewisses Kunstverständniß entwickelte, so daß dann in jener Zeit zum ersten Male ausdrücklich der Unterschied zwischen Kunstverständigen und Laien, „intelligentes“ und ἰδιῶται, ausgesprochen wird[17]). Zwar gab es noch immer viele Römer der

gebildeten Classen, welche jede nähere Kenntniß der Kunst geflissentlich ablehnten und sich mit einem gewissen Stolze zu den Idioten rechneten, wie Cicero, der zwar es auch nicht verschmäht, sein Haus und Villa mit Bildsäulen auszuschmücken, sich aber direct als Laie bezeichnet, und da er in den Reden gegen Verres genöthigt ist, viel kunsthistorische Notizen zu bringen, sich geradezu entschuldigt, daß er dergleichen wüßte: er habe eben speciell für diesen Fall sich die Künstlernamen einprägen müssen[18]). Zum Theil hängt diese verächtliche Behandlung der Kunstkennerschaft mit den altrömischen Traditionen zusammen, welche den Vorfahren die griechische Bildung überhaupt als verwerflich erscheinen ließ, zum Theil aber auch mit der stoischen Richtung der Philosophie, die mit puritanischer Strenge jeden, der für dergleichen sich interessirte, als Weichling und Sklaven seiner Leidenschaften verurtheilte. So schon Cicero[19]); so auch in späterer Zeit der Philosoph Seneca, der sogar Malerei, Sculptur und Erzguß nicht einmal zu den freien Künsten rechnen will, weil man sonst auch Salbenhändler und Köche, die ebenfalls für die Befriedigung der Sinne arbeiten, zu den Künstlern zählen müßte[20]); und die rigorose Strenge, mit welcher diese Philosophen das Interesse für die bildende Kunst, sowie diese selbst verdammen, hat viel Aehnlichkeit mit der der christlichen Schriftsteller späterer Jahrhunderte, denen die antiken Bildwerke schon wegen ihrer Sujets im höchsten Grade anstößig sind.

Andererseits kann man aber dem Cicero und anderen Schriftstellern, welche die Kunstkenner ihrer Zeit geringschätzen und sich über sie lustig machen, das nicht sehr verdenken, wenn man innähere Betrachtung zieht, welcher Art diese „intelligentia“ in vielen, ja wohl in den meisten Fällen war. Ich muß hier eine Frage berühren, welche vor einigen Jahren der Gegenstand heftiger Fehde zwischen zwei bedeutenden Gelehrten gewesen ist, nämlich die Frage, ob

und inwieweit die Römer wirklichen Kunstsinn besessen haben oder nicht[21]). Es ist hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen; nur so viel muß ich bemerken, daß es nicht gelungen ist, den Römern mehr als ein gewisses äußerliches Interesse für die Kunst zuzusprechen, während man bei ihnen trotz der scheinbar lebendigsten Theilnahme an der Kunst dennoch weder einen wirklich ausgebildeten, auf genauer Kenntniß der Kunstwerke beruhenden Kunstsinn, noch ein auf angebornem Geschmack und auf Uebung beruhendes allgemeines Kunstverständniß erkennen kann. Es ist wahr, sie haben mit großem Eifer gesammelt, sie haben Unsummen auf den Ankauf von Kunstwerken verwandt, — aber die erhabenen Gestalten, welche ihre Hallen und Plätze bevölkerten, blieben ihnen stets fremd, ihre Sprache war den meisten Römern unverständlich. Es wäre thöricht, wenn man es leugnen wollte, daß es nicht einige feingebildete und gelehrte Kenner auch unter den Römern gegeben hätte; Quintilian war sicherlich ein solcher, vielleicht auch Petron; aber die große Menge und die Mehrzahl derer, welche mit Kunstverständniß prunkten, welche sammelten und als Kenner gepriesen wurden, gehörten dazu nicht. Wußte doch selbst Plinius, dem wir die meiste Kenntniß über die alte Kunst verdanken, von dieser nicht viel mehr, als was er sich aus seinen Quellen, noch dazu oft recht verkehrt und mißverstehend, excerpirt hatte![22]) Und Plinius hatte doch noch wenigstens Quellenstudien gemacht; aber die sogenannten Kenner! Konnte man doch den Ruf eines Kenners schon durch einige allgemeine ästhetische Phrasen über ein Kunstwerk erreichen[23]); freilich, um wirklich für einen „intelligens“ zu gelten, mußte man noch einiges mehr an Floskeln bereit haben, aber diesen Vorrath an Kunstphrasen konnte man sich damals wohl ebenso leicht erwerben wie heutzutage. Schon damals hätte ein antiker Detmold „die Kunst, in 24 Stunden ein Kunstkenner zu werden“ schreiben können; es

waren dieselben Redensarten, mit denen der römische Kunstkenner um sich warf, wie heute. „Die Mischung des Erzes" — „die Conturen" — „das Colorit" — „die Behandlung des Marmors" — „die Schattengebung" ꝛc., — das waren die Schlagwörter, mit denen man seine Kunsturtheile aufputzte[24]). Was man an Kenntniß der Kunstgeschichte brauchte, das erhielt man durch die Litteratur, theils durch specielle kunsthistorische Schriften, wie die oben erwähnte des Pasiteles, wie die Juba's von Mauretanien u. a.; theils begnügte man sich wohl auch mit einem kurzen Abriß, wie man ihn in geschichtlichen oder rhetorischen Handbüchern fand. Denn es war um jene Zeit gebräuchlich geworden, und blieb es auch in der nächsten Zeit, auch historischen Werken eine gedrängte Uebersicht über die Hauptepochen der Kunstgeschichte beizugeben; und ebenso liebte man es in rhetorischen Schriften die verschiedenen Phasen der Rhetorik durch Vergleiche mit Kunstschulen der Anschauung näher zu bringen. Diese Parallelen zwischen Rhetorik und bildender Kunst wurden schon in den Rhetorenschulen geübt, und waren meistens wohl ursprünglich von Griechen, künstlerisch gebildeten Männern herausgefunden und angewandt; daher denn die mannichfachen, durch ihr treffendes Urtheil überraschenden, ungemein lehrreichen kunsthistorischen Vergleiche bei Quintilian, Dionys von Halikarnaß, Lucian u. a., selbst bei Cicero, der sie sicher nicht aus eigener Kenntniß schöpfte.

Aber diese kunstgeschichtlichen Kenntnisse, die doch auch immer nur die Minderzahl der Kenner besaß, waren mehr angelernt, als aus wirklichem, verständnißvollem Studium hervorgegangen. Daß Phidias der erste Meister auf dem Gebiete der Sculptur war, das stand freilich fest, aber warum er das war, welches der Charakter seiner Kunst war, das war kaum einem von allen denen klar, welche ihn priesen und seinen Namen im Munde führten — wie das ähnlich heutzutage oft mit Rafael der Fall ist.

Wohl war manches von Phidias' Hand in Rom; wohl hatten manche auf ihren Reisen den olympischen Zeus, die Athenestatuen auf der Akropolis gesehen und gebührend bewundert; aber im allgemeinen war man über seinen Character so im unklaren, daß jemand dem Besitzer einer lysippischen Statue dadurch ein besonderes Compliment zu machen glaubte, daß er versicherte, er hätte dieselbe, bevor er die Unterschrift gelesen, für ein Werk des Phidias gehalten[25]); welch grober kunsthistorischer Verstoß darinlag, fühlte er nicht, er wußte nur, daß Phidias der größte unter den Bildhauern gewesen sei. Daher ließ man sich auch die allerminutiösesten Quincaillerien ganz ruhig als Werke des Phidias aufbinden. — Im allgemeinen fühlte sich die damalige Zeit mehr als zu dem ernsten, erhabenen Phidias hingezogen zu den mehr naturalistischen Künstlern der spätern Zeit; daher auch die besondere Vorliebe der Römer für Myron, der obschon einer früheren Epoche angehörig, einen stark realistischen Zug hat. Man folgte darin der Mode und ihren Vorurtheilen, und diese ihrerseits wurde in den meisten Fällen in der Kaiserzeit durch den Geschmack des Hofes dictirt. Augustus Vorliebe für corinthische Broncen steigerte die Liebhaberei für diese eigenthümlichen Erzarbeiten im höchsten Grade; sein Nachfolger Tiberius, dessen sparsamem Sinne die maßlose Verschwendung, die damit getrieben wurde, zuwider war, sprach offen seine Abneigung dagegen aus[26]), und der hofmännische Velleius verfehlt nicht, in seinem Geschichtswerk gegen die Kennerschaft der corinthischen Broncen zu polemisiren[27]). Hadrian scheint seine Vorliebe für das Alterthümliche in der Litteratur auch auf die Kunst übertragen und dadurch das Archaische in die Mode gebracht zu haben. Während Quintilian noch von denjenigen, welche den alten Polygnot mit seinen tief durchdachten aber technisch noch wenig durchgebildeten Schöpfungen bewunderten, vielleicht aus wahrem Verständniß und wirklich

innerer Ueberzeugung, etwas spöttisch meinte, daß das bei ihnen wohl ein besonderer Ehrgeiz, dadurch recht kunstverständig zu erscheinen, sei[28]) (wie heutzutage etwa mancher vorgiebt Dürer zu bewundern, weil ihn die Kunstverständigen für einen großen Meister erklären), ist für die Hadrianische Zeit und deren nächste Epoche eine offenbare Vorliebe für das alterthümlich Strenge nicht zu verkennen, als deren ausgeprägtester Repräsentant Pausanias betrachtet werden muß; und auch hier bietet sich als Analogie für unsere Zeit die längere Zeit herrschende übertriebene Werthschätzung der Praerafaeliten dar.

Allerdings war es von jeher nur die alte, wenn auch nicht gerade die alterthümliche Kunst gewesen, welcher die römischen Kunstkenner und Sammler ihre Theilnahme schenkten. Wir wissen, daß die damalige Kunst immerhin noch ganz Ansehnliches leistete. Zwar die Malerei scheint, den Klagen des Plinius, Petron u. a. m. nach zu urtheilen, wenig geleistet zu haben, obgleich uns auch die pompejanischen Wandgemälde zeigen können, welch vortreffliche Tradition immer noch lebendig war; aber daß die Sculptur noch immer hervorragende Werke schuf, das zeigen uns die zahlreichen Denkmäler, welche uns aus jener Zeit noch erhalten sind und den bei weitem größten Bestandtheil unserer Museen bilden. Zwar zehrte man nur von der Erbschaft der Vergangenheit, die Künstler waren wesentlich reproductiv; aber selbst wenn noch ein selbständiger Erfindungsgeist gelebt hätte (und daß derselbe doch nicht so gänzlich erloschen war, kann uns das Antinous-Ideal zeigen), wäre die herrschende Richtung seinem Gedeihen durchaus nicht günstig gewesen. Es ist keineswegs nur die Schuld der damaligen Künstler, daß so wenige ihrer Namen auf die Nachwelt gekommen sind, den größten Theil der Schuld tragen die Maecene und Sammler, welche nur nach Originalen alter griechischer Künstler oder, wenn diese nicht zu erlangen waren,

wenigstens nach Copien solcher Werke Verlangen trugen. Sammler wie Verres, welche ohne jede Scheu die alten Kunstwerke raubten, wo sie dieselben fanden, kamen freilich auf leichte Weise in den Besitz der Originale; aber diese Wirthschaft hörte in der Kaiserzeit doch auf. Wenn auch die Kaiser selbst zuweilen noch in der alten Weise fortfuhren, die unglücklichen Provinzen zu plündern, für die Privatleute war das denn doch etwas schwieriger geworden, und wer sich daher eine Kunstsammlung anlegen wollte, war auf die Kunsthändler angewiesen. Denn in der That, auch diese sind keine Erfindung der Neuzeit. Die Gelegenheit auf redliche oder unredliche Weise Originale zu erwerben, fand sich für solche, die daraus speciell ein Gewerbe machten, doch wohl nicht so selten; im übrigen aber machte sich keiner ein Gewissen daraus, unechte Waare für echte zu verkaufen. Es wäre ja doch auch unmöglich gewesen, das Verlangen aller der Reichen zu befriedigen, die in ihren Kunstcabinetten doch die bedeutendsten Namen der griechischen Kunst und eine Anzahl corinthischer Gefäße haben wollten. Da konnten sie denn was ihr Herz begehrte in den Kunsthandlungen finden[29]). Hin und wieder fand sich auch sonst ein Gelegenheitskauf, zumal auf Reisen oder wenn jemand als Statthalter in einer fremden Provinz war[30]); auch als Geschenke waren Kunstwerke gern gesehn[31]). So füllten sich denn die Landhäuser vornehmer Römer mit Sammlungen, welche, wenn man auf die darin vertretenen Namen sieht, auserlesene genannt werden müßten, wie z. B. die von Statius besungenen Sammlungen des Nonius Vinder, Pollius Felix, Manlius Vopiscus[32]); aber freilich wenn Phidias oder Apelles, Mys oder Mentor das hätten arbeiten sollen, was unter ihrem Namen ging, ihr Leben würde dazu ebensowenig ausgereicht haben, wie das Rafaels, wenn er für alles das, was heut noch in den Museen seinen Namen trägt, verantwortlich ge-

macht werden sollte. Denn die natürliche Folge dieses, freilich einem richtigen Gefühle entspringenden, aber weil es eben nur Manie und Modesache war, verkehrten Sammeleifers war, daß unendlich viel gefälscht wurde. Zwar mochten viele Künstler ihre Copieen auch offen und ehrlich als solche verkaufen, und es fanden sich auch Leute genug, die wegen geringerer Mittel sich mit diesen Copieen begnügten und dieselben oder auch selbständige Werke der Künstler zu einem billigen Preise kauften (denn wenn man von den Werken der großen Meister absieht, scheinen die Erzeugnisse der Kunst damals unverhältnißmäßig wohlfeiler gewesen zu sein, als heute); aber viele Künstler setzten auf ihre Werke ganz ungenirt die Namen Praxiteles, Myron ꝛc.[33]), und wenn sie auch wohl nicht direct dieselben weiter als Werke jener großen Griechen verkauften, so wußten die Kunsthändler, mit denen sie unter einer Decke steckten, sie doch zu hohen Preisen an den Mann zu bringen, und so füllten sich die Kunstsammlungen mit unechten Werken. Diese Thatsache selbst konnte natürlich nicht verborgen bleiben, und daher war es besonders für einen Kenner nothwendig, das Echte vom Nachgemachten unterscheiden zu können, was bekannter Weise immer ein schwieriges Ding ist und wohl auch den römischen Kunstkennern nur in wenigen Fällen gelungen sein wird. Aber ein echter römischer intelligens traute sich nicht nur das sondern noch viel mehr zu: so z. B. bei Werken ohne Namensunterschrift den Künstler auf der Stelle zu errathen, was doch eine Kenntniß des Kunstcharacters voraussetzt, welche nur wenigen eigen gewesen sein mag[34]), ja sogar die Mischung der Bronce am Geruche zu erkennen[35])! Was mag die kriechende Schmeichelei der Clienten nicht dazu beigetragen haben, um diese eingebildete Kunstkennerschaft zu nähren!

Wir haben in der römischen Litteratur noch zwei interessante Beispiele für die beiden Typen des Kunsthändlers und des Kunst-

kenners, von denen das erstere leider zu wenig ausgeführt, das andere aber eine Carricatur ist. In einer Satire des Horaz[36]) erzählt ein gewisser Damasippus, daß er sein ganzes Vermögen in verschiedenen Unternehmungen zugesetzt; er speculirte vornehmlich mit Häusern und Gärten, war aber nebenbei auch Kunsthändler. Er rühmt, daß er sich trefflich auf Kunstwerke verstanden habe, auf ihr Alter, auf die Arbeit in Marmor oder Erz, daß er auch geübt im Taxiren gewesen sei. Trotzdem hat er schlechte Geschäfte gemacht und sein Geld verloren; leider theilt er uns das Nähere über seinen Bankerutt nicht mit, namentlich nicht, ob sein Kunsthandel oder seine andern Geschäfte ihn ruinirt hatten. — Einen Kunstkenner höchst ergötzlicher Art zeichnet Petron in der prächtigen Figur des Parvenu's Trimalchio, freilich mit etwas stark aufgetragenen Farben[37]). Dieser großmäulige Emporkömmling hat natürlich auch Alterthümer, corinthische Broncen, die er zwar für seine Person nicht liebt, aber doch der Mode wegen besitzen mußte, silberne Becher ꝛc. Die Erklärungen, die er seinen staunenden Gästen auftischt, sind seiner mangelhaften Bildung völlig angemessen; er führt die Entstehung der corinthischen Bronce zurück auf die Zerstörung Trojas, bei der Hannibal alles Gold, Silber und Erz hätte auf einem Haufen verbrennen lassen; er erklärt eine Darstellung der Medea für Kassandra, ihre Kinder mordend, und eine Pasiphae macht er gar zur Niobe, welche von Daedalus in's trojanische Pferd eingeschlossen wird. Und diesem mythologischen Ragout fügt er voll Stolz hinzu, daß ihm sein Kunstverständniß um kein Geld feil sei! — Trimalchio ist der Repräsentant einer großen Classe römischer Kunstkenner, obgleich allerdings bei ihm speciell auch die Unbildung des reich gewordenen Plebejers mit gegeißelt werden soll.

Wenn wir die Litteratur der Römer, insbesondere der Kaiser-

zeit, rücksichtlich des Kunstverständnisses, welches darin sich etwa ausgesprochen findet, betrachten, so finden wir kaum einen römischen Schriftsteller, welcher in dieser Hinsicht der Erwähnung werth ist. Den Dichtern merkt man es wohl an, daß sie viele Kunstwerke gesehen haben, daß ihnen daher Vergleiche mit den Kunstwerken, Beschreibungen nach solchen etwas vollkommen geläufiges und naheliegendes sind, und der Einfluß der Kunstwerke auf viele ihrer Schilderungen ist unverkennbar; aber eingehendes Vertiefen, durchdringendes Verständniß fehlt. In noch höherem Grade bemerken wir diesen Mangel bei den Prosaikern. Anders bei den Griechen. Lucian, obschon er ausdrücklich betont, daß er kein Kunstkenner ist und sich auf die Terminologie dieser Herren nicht versteht, war es doch im eminentesten Sinne, und kaum ein zweiter antiker Schriftsteller hat ein so feines Gefühl für die Eigenthümlichkeiten von Kunstwerken und Künstlern, einen so gebildeten Geschmack, ein so treffendes Urtheil wie er. Auch Dionys von Halikarnaß zeigt an verschiedenen Stellen, daß er ein recht gesundes, kunstverständiges Urtheil hat, und Pausanias, obschon man ihm ein rechtes Kunstverständniß kaum wird zusprechen dürfen, zeigt doch wenigstens in der von ihm bevorzugten Gattung von Denkmälern, nämlich den archaischen, genaue Kenntniß der verschiedenen Schulen und von deren Eigenthümlichkeiten. Von alledem entdeckt man, wie gesagt, bei den römischen Autoren kaum hier und da eine Spur; und es ist das in der That auffallend genug, wenn man bedenkt, wie verbreitet und wie lebhaft das Interesse für bildende Kunst gerade in jener Zeit bei den Römern war. Allein wenn man diese Bestrebungen und scheinbar aus reinem Kunstenthusiasmus hervorgegangenen Tendenzen bei Licht betrachtet, so zeigt sich, daß dieselben größtentheils mehr äußerlicher Natur waren. Man sammelte auf's eifrigste und ließ es sich viel Geld kosten, das ist wahr; aber man

sammelte mit demselben Eifer allerlei historische Curiositäten, wie sie heute etwa die Engländer besonders suchen, Geräthschaften, die angeblich aus den ältesten Zeiten stammten und keine Spur von Kunstwerth hatten, und bezahlte diesen Tand mit eben so hohen Preisen; man sammelte überhaupt nicht, weil man reges Interesse für die Kunst hatte, sondern weil es Mode war, weil ein vornehmer Mann damals in seinem Palast ebenso seine Gemäldegallerie haben mußte wie seine Bibliothek[38]), gleichviel ob er in dieser nicht las und jene nicht verstand. Man prunkte gern vor den Leuten mit Kunstkennerschaft, aber wie leerer Schein das war, haben wir eben gesehen; und wenn einzelne so weit gingen, daß sie in besondere Werke aus ihrem Besitze beinah verliebt waren und dieselben selbst auf Reisen und in's Feld mit sich nahmen[39]), so war das sicherlich nicht ein überaus hoher Grad von Kunstliebhaberthum, sondern weit eher einfache Narrheit. — Man sprach auch viel von Kunst, disputirte über kunsthistorische Fragen[40]); aber ebenso waren alle möglichen historischen und antiquarischen Fragen, oft der absurdesten Art, beliebt und an der Tagesordnung. Man machte Reisen, um die knidische Venus des Praxiteles, seinen Amor in Thespiae zu sehen, aber ebenso reiste man, um sich allerhand historisch wichtige Orte aufzusuchen, besuchte die nur als Curiosität merkwürdige Memnonssäule und staunte ebenso über die mancherlei Sehenswürdigkeiten, die den Reisenden gezeigt wurden (das Ei der Leda z. B.), wie über die herrlichen Schöpfungen der griechischen Kunst. Und that man denn wirklich etwas für die Kunst selbst? — Es ist wahr, die Kunst leistete nicht mehr, was sie früher geleistet; aber so gesunken war sie denn doch nicht, daß sie die Geringschätzung verdient hätte, welche die Zeitgenossen gegen sie an den Tag legten. Wenn wir auch heute von unserm, auf die Kenntniß der ganzen Entwicklung basirenden historischen Standpunkte aus sagen müssen,

daß ein Versuch, die Kunst auf's neue wieder zu beleben, ohne Resultat, wenigstens ohne nachhaltige Wirkung geblieben wäre, die damalige Welt konnte sich das doch nicht so sagen, es waren ja nur wenige, welche Scharfblick genug besaßen, um die inneren Gründe des Kunstverfalls und die Unmöglichkeit, dem zu steuern, einzusehen. Wären jene Kunstmäcene von wahrer Kunstliebe beseelt gewesen, sie hätten wenigstens den Versuch machen müssen, auch der gleichzeitigen Kunst wieder aufzuhelfen, anstatt immer und ewig Lobredner der Vergangenheit zu sein und nur nach dem Besitz alter Kunstwerke zu streben.

Wenn nun schon der Theil des Publikums, welcher sich ganz besonders Liebe zur Kunst beilegte und wenigstens äußerlich sein reges Interesse dafür darzulegen suchte, im Grunde wenig that, um der Kunst selbst zu nützen, und wenn das Interesse dieser Leute meist kein wahres, aus dem innersten Herzensbedürfniß entspringendes war, so können wir uns leicht vorstellen, daß das, was der übrige Theil des Publikums, die Laien und die große Masse der Ungebildeten, von der Kunst wußten, unendlich wenig, daß ihre Begriffe von derselben überhaupt sehr verworren waren. Diejenigen Gebildeten, welche sich nicht absichtlich feindlich gegen die Kunst verhielten, wie die Stoiker, kannten natürlich die Namen der großen griechischen Meister und Werke derselben; sie hätten ja blind sein müssen, wenn ihnen in dem an Werken der ersten Künstler so reichen Rom nicht dies oder jenes aufgefallen und in der Erinnerung haften geblieben wäre. Aber mehr auch nicht: „man sah es an, ging dann weiter und war zufrieden," wie Tacitus es bezeichnet, der es sicherlich selbst nicht anders gemacht hat[41]). Man glaubte überhaupt als Laie gewissermaßen weder die Pflicht noch das Recht zu haben, sich eingehender darum zu kümmern. Der jüngere Plinius beschreibt einem Freunde eine von ihm angekaufte Statuette; er sagt aus-

drücklich, er verstehe eigentlich nichts von Kunst, aber die Vorzüge dieses Werkes glaube er doch auch beurtheilen zu können; ein ander Mal spricht er geradezu aus, Künstler dürften eigentlich wiederum nur von Künstlern beurtheilt werden[42]). Wenn man sich erinnert, wie Cicero an einer oben erwähnten Stelle sich entschuldigen zu müssen glaubt, daß er als Laie Kenntnisse der Kunst zeigt, so wird man wohl annehmen dürfen, daß nach der Ansicht der Römer eben nur jenen, welche sich ex professo mit der Kennerschaft abgaben und mit Recht oder Unrecht für Kenner galten, das Recht zuerkannt wurde, über ein Kunstwerk zu urtheilen, während man dem Laien dies absprach. Anders auch hierin die Griechen. Lucian, der mehrfach ausdrücklich hervorhebt, daß er kein Kunstkenner sondern nur ein ἰδιώτης sei, lehnt es eben deswegen wohl ab, eingehend über die Technik eines Werkes zu urtheilen, aber ob ein Werk schön sei oder nicht, was an ihm als besonders fesselnd, als besonders vorzüglich erscheint, das zu beurtheilen maßt er sich oftmals und mit vollem Rechte an. Und Dionys von Halikarnaß sagt direct, es wäre thöricht, wenn man denen, die nicht malen könnten, verbieten wollte, über Gemälde zu urtheilen, weil eben vieles in der Kunst Sache der Empfindung sei[43]).

Wenn sich nun aber auch unter den Laien hin und wieder ein gewisses Interesse für Kunstwerke finden mochte, so war doch der bei weitem größte Theil des Volkes dafür vollkommen unempfänglich. Die zwei Factoren, welche gerade für die römische Kaiserzeit so bezeichnend sind und so viel zur Beschleunigung des Unterganges der antiken Welt beigetragen haben, der Materialismus und die Superstition, sie treten beide auch sehr deutlich in der Art hervor, wie der größere Theil des Publikums sich der Kunst gegenüber verhält. Für eine große Zahl waren die Kunstwerke nichts als reine Werthstücke, die nach dem Preise geschätzt

wurden. Wenn schon bei vielen Sammlern der Standpunkt maßgebend sein mochte, recht kostbare, d. h. recht theure Stücke in ihren Sammlungen zu haben, deren Preise sie dann mit Stolz den Freunden, welche in der Galerie herumgeführt wurden, sagen konnten, um wie viel eher mußten denen, die nicht einmal dieses Interesse des Sammlers hatten, die Werke der Kunst als bloße Werthobjecte erscheinen. Darum ist es sicher nicht übertrieben, wenn Petron sagt, daß den meisten Göttern und Menschen ein Klumpen Gold viel anmuthiger vorkäme, als das Schönste, was Phidias oder Apelles, „Graeculi delirantes", aberwitzige Griechlein, geschaffen haben[44]). Das war sicherlich die Herzensmeinung der meisten reichen Römer, und nicht weniger des Mittelstandes, so weit in jener Zeit, welcher der Begriff unsres Bürgerthums fast gänzlich fehlt, davon die Rede sein kann. So werden in Lucians „Tragödienjupiter" den goldenen und silbernen Statuen ihre Plätze vor den broncenen und marmornen angewiesen, mögen jene auch schlecht gearbeitet und diese von Phidias und andern trefflichen Meistern sein: „denn das Gold muß doch höher geschätzt werden als die Technik", meint der den Standpunkt seiner Zeit vertretende Fürst der Götter und Menschen[45]).

Der große Haufe des Volkes aber, der von Kunst ja in der Regel gar nichts versteht, aber doch in einer von künstlerischen Ideen durchdrungenen Zeit gar häufig einen richtigen Blick und ein gewisses gesundes Urtheil offenbart, der betrachtet in jener Zeit die Werke der Kunst nur mit einem von Aberglauben umnebelten, stumpfsinnigen Blicke. Wie konnte er auch eine Ahnung von der hohen Bedeutung der Kunst erhalten, wenn er sah, wie die Künstler seiner Zeit wenig geachtete Leute waren, die in nichts höher standen, als Schuster oder Walker. Für den gemeinen Mann aus den untersten Volksklassen, für den Landmann,

der noch tiefer als der Städter im Aberglauben steckte, war die Statue der Gott selbst, ein Wahn, der sicherlich durch die Priester, die dabei Gelegenheit genug zu frommem Betruge gefunden, genährt und ausgebeutet wurde. Daher denn die vielen Sagen von augenverdrehenden, kopfnickenden Statuen, oder von wandelnden Bildsäulen, welche das Haus bewachen, Diebe abfangen, oder welche Fieber und andere Krankheiten curiren. Einen anderen Gesichtspunkt, als den einer gewissen scheuen Ehrfurcht, kannte das Volk den Kunstwerken gegenüber nicht, — leider auch manche, welche sich zur gebildeten Klasse rechneten. Man könnte diese Superstition, die sich ja bei so vielen andern Gelegenheiten gerade in jener Zeit so deutlich zeigt, was die Kunst anlangt vielleicht entschuldbar finden, da der Gedanke, daß die Statue die Gottheit sei, auf alter, aus frühen Zeiten überkommener Anschauung beruht, wäre sie nicht sicher mit Schuld an dem Verderben, welches vielfach später über die Bildwerke hereinbrach. Denn wenn irgendwo Werke der Kunst dem christlichen Fanatismus zum Opfer fielen, so lag dabei eben die Anschauung, daß mit dem Bildwerke auch der Gott selbst vernichtet werde, dabei vornehmlich zu Grunde.

Alles in allem genommen müssen wir das oben gesagte wiederholen und bestätigen, daß das römische Volk im großen und ganzen trotz all der Gründe, welche für seinen Kunstsinn ꝛc. zu sprechen scheinen, trotzdem wir ihm vielfach die Erhaltung von Werken der Kunst verdanken, die eben dadurch, daß sie nach Rom kamen, dem Verderben, das sie an ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsorte ereilt hätte, entgingen, — daß trotz alledem die Römer kein mit wirklichem Kunstsinn begabtes Volk waren. Und damit erhalten wir auch eine Erklärung dafür, daß die Zeiten der Barbarei gerade auf dem Gebiete der Kunst so urplötzlich eintreten und so rapide Fortschritte machen konnten. Wir

wissen, daß trotz des Mangels an Produktivität die Tradition der Kunst im zweiten Jahrh. noch immer vortrefflich war, daß ganz achtungswerthe Werke geschaffen wurden; wenn wir nun diese guten Traditionen so mit einem Schlage schwinden sehen, so trägt daran der durch Mißachtung der Kunst und der Künstler entstandene Mangel an Förderung der Kunst entschieden einen großen Theil der Schuld; und ebenso ist die Oberflächlichkeit, mit welcher der Römer sich gegen die Kunst verhielt, und das rein äußerliche Interesse, welches er an ihr hatte, jedenfalls mit Veranlassung, wenn in der Stadt, in welcher die herrlichsten Schätze der Kunst in großer Zahl verbreitet gewesen waren, das Andenken an alles das so schnell erlischt, daß eine spätere Zeit nur durch dunkle Sagen, wie in nebelhafter Ferne, vernimmt, daß es ehemals eine griechische Kunst, daß es einen Phidias, einen Praxiteles gegeben. Einem in Wahrheit für die Kunst begeisterten und warm für sie empfindenden Volke wäre das Andenken an all die Pracht und Herrlichkeit, welche einst die Beherrscherin der Welt schmückte, trotz all der Stürme der Völkerwanderung, trotz der traurigen Zerstörungen, welche über die Kunstschätze Roms hereinbrachen, niemals so völlig aus der Erinnerung geschwunden, wie das bei den Römern des Mittelalters der Fall war.

Anmerkungen.

Vorstehender Vortrag ist im Herbst 1871 gehalten worden und in die Hände der Redaction gelangt, bevor der 3. Band von Friedländers „Bildern aus der Sittengeschichte Roms" erschienen war. Der Vers. bittet, die fehlenden Hinweise auf dieses Werk trotz der vielfachen Berührungspunkte damit entschuldigen zu wollen, daß ihm theils zu einer Umarbeitung die Zeit gefehlt hat, theils er den Vortrag unverändert in der Gestalt geben wollte, in welcher er gehalten wurde.

1) Plin. nat. hist. XXXV, 76; vgl. Urlichs, Rhein. Mus., N. F. XVI, 247 ff. Wustmann, ebd. XXIII, 454 ff. Als Gegenstand des Jugendunterrichts nennt auch Arist. Polit. VIII, 2, 3 neben Grammatik, Musik und Gymnastik die γραφική.

2) Plin. ebd. 19.

3) Cic. Tusc. I, 2, 4. Val. Max. VIII, 14, 6, der den Fabius deswegen sogar ein „sordido studió deditum ingenium" nennt.

4) Epist. II, 1, 31 fg. „pingimus atque
„psallimus et luctamur Achivis doctius unctis,"
Wir gebrauchen im deutschen ebenso die 1. Pers. Plur., ohne gerade an eigene Leistungen zu denken, für die Leistungen des ganzen Volkes.

5) Plin. ebd. 20.

6) Plin. ebd. 21.

7) Suet. Nero. 52. Tac. Ann. XIII, 3. Dio Chrys. or. LXXI p. 381 Reiske.

8) Cass. Dio, 69, 3 sq. Suid. s. v. Spartian Hadr. c. 14. Aurel. Vict. epit. 14.

9) So nennt ihn Ath. VIII p. 361 F.

10) Jul. Capit. c. 4. Freilich war Diognet, sein Lehrer in der Philosophie, auch sein Lehrmeister in der Malerei.

11) Lamprid. c. 27 sagt sogar, daß er „mire pinxit".

12) Lamprid. c. 30. Herodian V, 5, 6.

13) Amm. Marcell. XXX, 9, 4. Aurel. Vict. epit. 45.

14) Vgl. meine Archäolog. Stud. zu Lucian, S. 90 fg.

15) Ich verweise auf den schönen Vortrag von Ernst Curtius, „Kunstmuseen, ihre Geschichte und ihre Bestimmung." Berlin 1870.

16) Plin. VII, 34.

17) Cic. Verr. act. II or. IV, 2, 4.

18) Ebd.: „nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, artificum nomina."

19) Vgl. z. B. Parad. 5, 2.

20) Sen. epp. 88, 15. Ebd. 115, 8 vergleicht er die Liebhaberei für Statuen und Bilder mit der Sucht der Kinder, sich mit werthlosen Putzsachen zu behängen; de tranqu. an. 9, 10 wird das Anschaffen von Büchern, welche der Besitzer nicht liest, für eine immerhin noch anständigere Verwendung des Geldes erklärt, als wenn es auf Gemälde und corinthische Broncen weggeworfen würde.

21) Ludwig Friedländer, Ueber den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit. Königsberg 1852. Gegen ihn, für die Römer eintretend, K. F. Hermann, Ueber den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst. Göttingen 1855. Angezeigt und erwidert von Friedländer in den Neuen Jahrb. f. Phil. und Pädag. Bd. LXXIII S. 391 ff. Vgl. auch meine Arch. Stud. z. Luc. S. 95 ff.

22) Vgl. den schönen Aufsatz von O. Jahn, Ueber die Kunsturtheile bei Plinius, Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. f. 1850 S. 116 ff.

23) Vgl. Hor. Sat. II, 7, 95—101, wo Davus dem Horaz vorhält, er heiße, weil er über ein Bildchen von Pausias entzückt sei, „subtilis veterum iudex et callidus".

24) Vgl. Cic. Verr. act. II or IV, 44, 98: „aeris temperatio — operum liniamenta" Hor. Sat. II, 3, 22: „sculptum infabre — fusum durius". Auch Luc. Zeux. 4: *ἀποτεῖναι γραμμάς — χρωμάτων κρᾶσις καὶ εὔκαιρος ἐπιβολή — σκιάσαι ἐς δέον — τοῦ μεγέθους ὁ λόγος καὶ ἡ τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης καὶ ἁρμονία.*

25) Mart. IX, 45.

26) Suet. Tib. 34. Tac. Ann. III, 53.

27) Vell. Paterc. I, 14.

28) Quint. inst. or. XII, 10, 3.

29) Ein solcher Kunstladen, in dem sich sogar Statuen von Polyclet und Becher von Mentor befanden, war z. B. in den Septen, Mart. IX, 59; etwa wie wenn jetzt ein beliebiger Kunsthändler echte Werke von Michelangelo oder Cellini ausböte.

30) Der jüngere Plinius kaufte eine Statuette von corinthischem Erze aus einer Erbschaftsmasse, Epist. III, 6.

31) Vgl. Juven. III, 216. Mart. X, 87, XIV, 170 ff.

32) Stat. Silv. IV, 6, 20 ff. II, 2, 63 ff. I, 3, 47 ff.

33) Vgl. Phaedr. V, praefatio.

34) Stat. Silv. IV, 6, 24: „non inscriptis auctorem reddere signis.“

35) Mart. X, 59, 11: „consuluit nares, an olerent aera Corinthon.“

36) Hor. Sat. II, 3.

37) Petr. Sat. c. 57.

38) Vgl. Vitr. VI, 3, 8. 4, 2. 5, 2.

39) Vgl. Plin. XXXIV, 48.

40) Bei Petr. Sat. 88 wird ein Gespräch geführt über die „aetates tabularum.“

41) Tac. dial. de orat. 10: „ut semel vidit, trnnsit ac contentus est, ut si picturam aliquam vel statuam vidisset.“

42) Plin. epp. III, 6. I, 10.

43) Dion. Hal. de Thuc. iudic. c. 4 p. 817.

44) Petr. Sat. 88.

45) Luc. Iup. trag. 7 f.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Heft		Preis
V.	Serie (**Heft 97—120** umfassend):	
97.	**Steinthal**, Mythos u. Religion	6
98.	**v. Wittich**, Physiognomik	6
99.	**Petersen**, Das Zwölfgöttersystem	6
100.	**Volz**, Der ärztliche Beruf	7½
101.	**Zelle**, Vormundschaftsgesetzgebung	6
102.	**Zoeppritz**, Arbeitsvorräthe.....	7½
103.	**Oncken**, Aristoteles	6
104.	**Roeggerath**, Der Laacher See.	6
105.	**Bluntschli**, Staatenbildung ...	7½
106.	**Settegast**, Moderne Thierzucht	7½
107.	**Bernhardt**, Lord Palmerston ..	6
108.	**Wedding**, Eisenhüttenwesen. II.	7½
109.	**Meyer**, Gewerbezeichenschulen ..	6
110.	**Haeckel**, Leben in den größten Meerestiefen	10
111.	**Roth**, Geologische Bildung	6
112.	**Berger**, Heizung u. Ventilation.	10
113.	**Lewinstein**, Alchemie	6
114.	**Boretius**, Friedrich der Große.	8
115.	**Henke**, Zeichnen und Sehen ...	7½
116.	**Friedberg**, Geschichte d. Civilehe	6
117.	**Naumann**, Ludwig van Beethoven	6
118.	**Arnold**, Sappho	6
119.	**v. Holtzendorff**, Britische Colonien	6
120.	**Virchow**, Ueber das Rückenmark	8
VI.	Serie (Heft **121—144** umfassend):	
121.	**Twesten**, Ludwig XIV.	6
122.	**Möbius**, Thierleben der Ost- und Nordsee	6
123.	**Schmoller**, Bevölkerungs- u. Moralstatistik	6
124.	**v. Hellwald**, Sebastian Cabot .	7½
125.	**Kapp**, Ueber Auswanderung ...	7½
126.	**Karsten**, Maaß und Gewicht ..	6
127.	**Wagner**, Veränd. d. Karte v. Europa	6
128.	**Meyer**, Stimm- u. Sprachbildung	6
129.	**Lefmann**, Rechtschreibung.....	6
130.	**Magnus**, Gehörorgan bei Thieren und Menschen	6
131.	**Ebers**, Hierogl. Schriftsystem..	7½
132.	**Bessell**, Bewegung der Erde...	6
133.	**Bergau**, Ordenshaupth. Marienb.	6
134.	**Jensen**, Träumen und Denken .	6
135.	**Martin**, Goethe in Straßburg.	6
136.	**Zirkel**, Umwandlungsprocesse im Mineralreich.....	6
137.	**Diestel**, Die Sintflut u. d. Flutsagen	6
138.	**Hoppe-Seyler**, Die Quellen der Lebenskräfte.....	6
139.	**Huber**, Philosophie u. nationale Erhebung.....	7½
140.	**Mensinga**, Alte u. neue Astrologie	6
141.	**Kreyssig**, Die Realschule.....	6
142.	**Berendt**, Alt-Preußens Urzeit..	6
143.	**Strümpell**, Gedanken	7½
144.	**v. Holtzendorff**, Eroberungsrecht	7½
VII.	Serie (Heft **145—168** umfassend):	
145.	**Meyer**, Arthur Schopenhauer..	8
146.	**Foerster**, Johann Kepler.....	6
147. u. 48.	**Stark**, A. d. Reiche d. Tantalus	18
149.	**Fick**, Kreislauf des Blutes.....	7½
150.	**Doehler**, Die Orakel.....	6
151.	**Rammelsberg**, Die Meteoriten	6
152.	**Osenbrüggen**, Die Ehre.....	6
153.	**v. Seebach**, Wellen des Meeres	6
154.	**Winckler**, Reichskleinodien.....	7½
155.	**Flemming**, Geistesstörungen...	6
156.	**Wirth**, Die sociale Frage.....	8
157.	**Buchenau**, Petroleum	7½
158 u. 59.	**Abel**, Begriff der Liebe ..	12
160.	**Weger**, Der Graphit.....	6
161.	**Bamberger**, Münzgesetzgebung.	5
162.	**Masing**, Die tragische Schuld .	6
163.	**Münter**, Ueber Corallenthiere..	10
164.	**Stricker**, Der Blitz	12
165.	**Cohn**, Bacterien	8
166.	**Wendt**, Sinneswahrnehmungen	6
167.	**Pfleiderer**, Aberglauben	7½
168.	**Fraas**, Höhlenbewohner.....	6

Jahrg. I. (Heft 1—16 compl. broch. 4 Thlr., geb. in Halbfranzband 4 Thlr. 20 Sgr.) von:

Deutsche Zeit- und Streit-Fragen.

Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart.

Herausgegeben von

Fr. v. Holtzendorff und **W. Oncken**,

enthält: Heft 1. Dr. **Heinrich Lang** (Zürich), **Das Leben Jesu und die Kirche der Zukunft.** Einzelpreis 10 Sgr. — Heft 2. Prof. Dr. **Roscher** (Leipzig), **Die Währungsfrage der deutschen Münzreform.** 10 Sgr. — Heft 3. u. 4. **F. Perrot** (Rostock), **Deutsche Eisenbahnpolitik.** 18 Sgr. — Heft 5. Prof. Dr. **von Schulte** (Prag), **Das neue Ordens- und Congregationswesen der katholischen Kirche.** 10 Sgr. — Heft 6. Prof. Dr. **F. W. Stahl** (Gießen), **Die Arbeiterfrage sonst und jetzt.** 10 Sgr. — Heft 7 u. 8. **Bluntschli, J. C., Rom und die Deutschen** (I. Römische Weltherrschaft und deutsche Freiheit; II. Der Jesuitenorden und das deutsche Reich). 18 Sgr. — Heft 9. **Baumgarten** (Rostock), **Der Protestantismus als politisches Princip im deutschen Reich.** 10 Sgr. — Heft 10. **Mähly** (Basel), **Der Roman des XIX Jahrhunderts.** 10 Sgr. — Heft 11. **H. Beta** (Berlin), **Die Geheimmittel und Unsittlichkeits-Industrie in der Tagespresse.** 10 Sgr. — Heft 12. Prof. **H. A. Zachariä** (Göttingen), **Das moderne Schöffengericht.** 12 Sgr. — Heft 13. Prof. Dr. **Beck** (Gießen), **Das Grundübel in der modernen Jugendbildung.** 12 Sgr. — Heft 14. Prof. Dr. **von Schulte** (Prag), **Ueber Kirchenstrafen.** 10 Sgr. — Heft 15. Prof. Dr. **Thaer** (Gießen), **Ueber ländliche Arbeiterwohnungen.** 12 Sgr. — Heft 16. Prof. Dr. **H. Wasserschleben**, **Das landesherrliche Kirchenregiment.** 10 Sgr. —

3 0112 106069724

In demselben Verlage erscheinen ferner:

Sammlung gemeinverstä
wissenschaftlicher Vorträge,

herausgegeben von **Rud. Virchow** und **Fr. v. Holtzendorff.**

VIII. Serie: Heft 169—192 umfassend. — Jahrg. 1873.

Im Abonnement **jedes Heft nur 5 Sgr.**

In dieser neuen Serie sind bereits erschienen:

Heft 169. **Czermak** (Berlin), **Ueber das Ohr und das Hören.** Mit 9 Holzschnitten. Einzelpreis 12 Sgr.

„ 170. **Naumann** (Berlin), **Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation.** Einzelpreis 7½ Sgr.

„ 171. **Mayer** (Greifswald), **Ueber Sturmfluten.** Einzelpreis 7½ Sgr.

„ 172. **Rösch** (Heilbronn), **Ueber das Wesen und die Geschichte der Sprache.** Einzelpreis 6 Sgr.

„ 173. **Peters** (Altona), **Die Entfernung der Erde von der Sonne.** Einzelpreis 6 Sgr.

„ 174. **Beta** (Westend bei Berlin), **Der wirthschaftliche Werth der Wassernutzung durch Fischzucht.** Einzelpreis 8 Sgr.

„ 175. **Kohl** (Bremen), **Ueber Klangmalerei in der deutschen Sprache.** Einzelpreis 10 Sgr.

„ 176. **Blümner** (Breslau), **Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum.** Einzelpreis 8 Sgr.

Es werden unter Anderen nach und nach erscheinen:

Emelin, Dr. Moritz Friedrich (Carlsruhe), Christensclaverei und Renegatenthum unter den Völkern des Islam. — **Ackermann**, Prof. Dr. (Rostock), Ueber die Ursachen epidemischer Krankheiten. — **Schönberg**, Dr. Gustav (Freiburg i. Br.), Die Volkswirthschaftslehre. — **v. Hochstetter**, Prof. F. (Wien), Ueber den Ural und seine Mineralschätze — **Kugler**, Prof. Dr. Bernh. (Tübingen), Wallenstein. — **Perls**, Dr. (Königsberg i. Pr.), Ueber die Bedeutung der pathol. Anatomie und der pathol. Institute. — **Virchow**, Prof. R. (Berlin), Ueber die Urbewohner Europa's. — **v. Holtzendorff**, Prof. Dr. Fr. (Berlin), Der internationale Gefängnißcongreß und die Gefängnißsysteme. — **Lissauer**, Dr. (Danzig), Albrecht von Haller. — **Luerssen**, Dr. (Leipzig), Ueber die Farne. — **vom Rath**, Prof. (Bonn), Vesuv. — **Claus**, Prof. (Göttingen), Bienenstaat. — **Seyffarth**, Prof. Dr. (Würzburg), Das Autorrecht an liter. Erzeugnissen — **Corrodi** (Winterthur), Robert Burns und Hegel als Volksdichter. — **Justi**, Prof. Ferd. (Marburg), Ein Tag aus dem Leben des Darius.

Deutsche Zeit- und Streit-Fragen.

Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart.

Herausgegeben von **Fr. v. Holtzendorff** und **W. Oncken.**

Jahrgang II. 1873. Heft 17—32 umfassend.

Im Abonnement jedes Heft nur 7½ Sgr.

In diesem neuen Jahrgang sind bereits erschienen:

Heft 17/18. **Oncken** (Wien), **Die Wiener Weltausstellung 1873.** Einzelpreis 18 Sgr

„ 19. **Meyer**, J. B. (Bonn), **Die Fortbildungsschule.** Einzelpreis 12 Sgr.

„ 20. **Jannasch** (Proskau), **Der Musterschutz und die Gewerbepolitik des deutschen Reiches.** Gekrönte Preisschrift. Einzelpreis 12 Sgr.

[In demselben Verlage erschien auch: **Jannasch**, Der Markenschutz. 12 Sgr.]

„ 21. **Nippold** (Bern), **Ueber Ursprung, Umfang, Hemmnisse und Aussichten der altkatholischen Bewegung.** Einzelpreis 12 Sgr.

„ 22. **Oncken** (Gießen), **Das Deutsche Reich im Jahre 1872.** I. Einzelpreis 15 Sgr.

„ 23/24. **Huber** (München), **Die kirchlich-politische Wirksamkeit des Jesuitenordens.** Einzelpreis 18 Sgr.

Es werden unter Anderen nach und nach erscheinen:

v. Holtzendorff, Prof. Dr. Fr. (Berlin), Nationalfeste und Nationaldenkmäler. — **Lang**, H., Pfarrer (Zürich), Die Religion im Zeitalter Darwin's. — **Schmoller**, Prof. Dr. G. (Straßburg), Die Krisis der Deutschen Weberei im 19. Jahrhundert. — **Hinschius**, Dr. jur. (Berlin), Die kirchliche Reformgesetzgebung in Preußen. — **Kradolfer**, Pred. (Bremen), Die altchristl. Moral und der moderne Zeitgeist. — **Eck**, Prof. (Gießen), Der Deutsche Civilprozeß nach dem neuen Entwurf. — **Merkel**, Prof. (Prag), Ueber den Streit der conservativen und liberalen Parteien in seinem Verhältniß zu Wesen und Entwickelung des Rechts. —

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.